1 2 9 0

UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Vera Rozane Araújo Aguiar Filha

EXISTIR/OCUPAR/RESISTIR:

O corpo e a experiência de mulheres artistas no Brasil e em Portugal (anos 60 e 70).

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pela Professora Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos e pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2021

1 2 9 0

UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Vera Rozane Araújo Aguiar Filha

Existir/Ocupar/Resistir:
O corpo e a experiência de mulheres artistas no Brasil e em Portugal (Anos 60 e 70).

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pela Professora Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos e pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Versão corrigida

Dezembro de 2021

Registo Fotográfico da Performance "O Ovo" (1967), de Lygia Pape.

Para todas, todos e todes
que acreditam na liberdade
de "ser"…

À minha mana Anne.
Pela parceria e amor…

RESUMO

Sob a ótica da ampla teoria feminista, discuto as experimentações de mulheres artistas com seus corpos durante os regimes autoritários no Brasil e em Portugal, entre as décadas 1960 e 1970, através das ideias de *corpo político* e *arte de guerrilha*. Recorri aos trabalhos das brasileiras Lygia Pape, Regina Silveira e Anna Maria Maiolino e das portuguesas Clara Menéres, Emília Nadal e Helena Almeida. Problematizo os processos de construção e reconstrução das narrativas em torno das experiências artísticas promovidas por mulheres entre as duas décadas. Mapeio a produção nos anos 1960 e 1970 e também as principais exposições de arte no Brasil e em Portugal, a fim de compreender a participação feminina no campo da arte e suas relações com o cenário internacional. Investigo a composição dos campos artísticos em ambos os países, através de leituras transversais de seus respectivos contextos autoritários. Elegi os termos "existir", "ocupar" e "resistir", que atuam como palavras de ordem para o agrupamento de obras entre as artistas portuguesas e brasileiras, na tentativa de construir narrativas em torno de cada uma dessas batalhas enfrentadas pelas mulheres em relação direta às teorias feminista das décadas de 1960 e 1970, bem como interpretações contemporâneas às problemáticas. O "Existir" tem a ver com o nascimento da mulher enquanto parte de sua própria história, num processo contínuo de auto(re)conhecimento, que é, sobretudo, uma atitude política. Em "ocupar" lido com as questões referentes aos papéis sociais atribuídos às mulheres e aqueles conscientemente escolhidos por elas, uma vertente mais social/sociológica para o assunto. Já em "Resistir", trato do lado combativo/visceral que as mulheres encontraram para abalar as estruturas sexistas e misóginas que configuraram e ainda configuram toda uma lógica de pensamento que é *falogocêntrica*. Cada uma, em seu universo próprio, que é público-privado, usou de seu corpo como artista e do corpo como re(a)presentação de questões inerentes ao "ser mulher", enquanto categoria e como matéria viva.

Palavras-chave: feminismo, corpo político, arte de guerrilha, mulheres artistas.

ABSTRACT

Through a wider feminist theory perspective, I discuss the women artists' experiments during authoritarian regimes in Brazil and Portugal, between the 1960s and 1970s, using the ideas of a *political body* and *guerrilla art*. I resort on the works of Brazilian artists: Lygia Pape, Regina Silveira, Anna Maria Maiolino and Portuguese artists: Clara Menéres, Emília Nadal and Helena Almeida. I discuss the construction processes and narrative reconstructions around the artistic experience promoted by women in the last two decades. I map the production in the 1960s and 1970s and the main art exhibitions in Brazil and Portugal, in an attempt to understand the female participation in the field of art and its relations with the international scene. The composition of the artistic fields in both countries is investigated, through transversal readings of their respective authoritarian contexts. I chose the terms "exist", "occupy" and "resist", which act like words of order for the groupings of works belonging to the Portuguese and Brazilian female artists, in an attempt to construct narratives around each of these battles faced by women in direct relation with feminist theories of the decades 1960 and 1970, as well as contemporary interpretations to the problematics. The "Exist" has to do with the woman's birth as part of her own story, in a continuous process of self-(re)cognition, which is, mainly, a political attitude. In "Occupy", I deal with questions related with the social roles assigned to the women and those who consciously were chosen by them, a side more social/sociological for the matter. Finally, in "Resist", I deal with the combative/visceral side women found to shake the sexist structures and misogynist which configured and yet still configure a whole logical thinking which is phallogocentric. Each one, in its own universe, which is public-private, used their bodies as artists and the body itself as a re-introduction of the questions related with "Being a Woman", not only as category but living matter.

Keywords: feminism, political body, guerrilla art, women artists.

Sumário

1. **Introdu(ação)** _____ 10

2. **~~Afinal~~, o que é "Arte Feminista"?** _____ 29

   2.1 Mitigar o conceito *Arte* de/para os *Feminismos* _____ 36
   2.2 Por novos *atlas* de imagens _____ 48

3. **Grau 0**: Breves Histórias dos *Feminismos* _____ 58

4. **(Transversalidades)**: Brasil-Portugal _____ 84

   4.1 *Feminismos* no plural _____ 90
   4.2 De/para: constituições de campos artísticos _____ 103

5. **Grau 1: Existir** _____ 112

   5.1 O (re)nascimento da mulher _____ 116

      5.1.1 Clara Menéres. "Mulher-Terra-Viva", 1977 _____ 119
      5.1.2 Lygia Pape. "O Ovo", 1967 _____ 133

6. **Grau 2: Ocupar** _____ 146

   6.1 A mulher (in/ex)terior: um lugar para _____ 150

      6.1.1 Emília Nadal. "A Esposa Ideal", 1976 _____ 154
      6.1.2 Regina Silveira. "Biscoito Arte", 1976 _____ 170

7. **Grau 3: Resistir** _____ 183

   7.1 O corpo (reivindica) fala _____ 185

      7.1.1 Helena Almeida. "Ouve-me", 1979 _____ 191
      7.1.2 Anna Maria Maiolino. "É o que sobra", 1973 _____ 203

8. **Consider(ações) finais** _____ 212

9. Prancha _____ 216

10. Referências Bibliográficas _____ 260

Nós mulheres, assim como negrxs e trabalhadorxs, devemos parar de nos culpar por nossos "fracassos".

[Tradução livre] HANISCH, Carol.
"O pessoal é político", 1969.

Prólogo

Nunca irei esquecer. Saí da sala de aula durante o intervalo, percorri calmamente todo o corredor até a casa de banho. Uma folha afixada logo na entrada dizia: "Porque não estudamos mulheres artistas? Quantas professoras negras você tem?”. Parei e pensei. Fotografei mentalmente a intervenção. Aquilo foi como um soco no estômago. Perguntei-me, confusa, sobre os motivos para tamanho incómodo. Não soube responder. Aos poucos, tive a percepção da denúncia. Saía de dentro de mim a tímida e assustada mensagem: “Olhe para si! Olhe para as mulheres!”. Fui arrebatada pelo apelo e pelo acaso, que trazia até mim o assunto. Ou foi uma chave que virou em meu (in)consciente e tudo começou a fazer sentido? Assim como aconteceu comigo, quis fazer parte desse movimento de transformação, entretanto, não sabia por onde começar.

* * *

1. Introdu(ação)

O trabalho académico, embora apareça bem composto quando apresentado ao público, na maioria das vezes, é traçado por sucessivos acasos. Para esta tese, não foi diferente. Estudar mulheres artistas e experimentações na arte contemporânea representou uma grande reviravolta em minha trajetória como historiadora. Em 2014, após concluir o curso de História, pela Universidade Federal do Ceará, no mesmo ano, ingressei em História da Arte, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Encontrei-me no berço da institucionalização do ensino artístico no Brasil. Em contrapartida, frequentei a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, local de efusão da arte contemporânea nas últimas décadas. Foi uma mistura de sensações, uma vez que me identificava mais com a arte dita "tradicional" e também estive aberta às propostas no curso de Fundamentação às Artes na EAV[1]. Mal sabia que lá seria minha ponte de transição, onde tive contato, pela primeira vez, com obras estudadas nesta tese.

Em 2015, iniciei o Mestrado em História, pela Universidade Federal de São Paulo. Investiguei o cotidiano da Escola Nacional de Belas Artes, a partir da trajetória e processo de formação do artista brasileiro Raimundo Cela, entre as décadas de 1910 e 1930. Cem anos depois, passei a frequentar o ambiente escolar carioca, meu objeto de investigação no mestrado. Vivenciar aquele mesmo espaço, não mais físico, porém, simbólico[2], foi bastante instigante, principalmente por apurar o olhar em relação às sutilezas de meus papéis como

---

[1]O curso de Fundamentação às Artes Visuais Programa Fundamentação consistiu num programa gratuito semestral promovido pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, destinado à estudantes a partir de 18 anos para formação inicial no campo da teoria e da prática artística. Era composto por três disciplinas: Estudos do Plano, Estudos do Espaço, Teoria e História da Arte e de palestras mensais aos sábados com artistas brasileiros contemporâneos.

[2]Após muitos desencontros, no início dos Novecentos, foi construído um prédio no centro remodelado do Rio de Janeiro para abrigar a Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada em 1826 na recente ex-colónia de Portugal. A título de curiosidade, na altura do projeto de implantação, em 1816, debates surgem sobre os porquês de instalar uma escola de arte na colónia e não na Coroa Portuguesa (que ainda não possuía uma instituição de ensino voltada para as Belas Artes). Atualmente, a Escola de Belas Artes é vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, herdeira da Universidade do Brasil e suas instalações ocupam o prédio da Reitoria, localizado na Ilha do Fundão. O prédio no centro, que abrigou a Escola Nacional de Belas Artes, hoje encontra-se o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), local fundamental para a pesquisa em arte no país. *Cf.* "Por uma cultura à altura da Corte: os debates historiográficos sobre a vinda da Missão Francesa ao Brasil e a institucionalização da prática artística (1816 – 1826)". *In*: ARAÚJO, Vera Rozane A. F. **Por um espaço para a arte no Brasil: a Escola Nacional de Belas Artes e a construção do campo artístico no país (1816-1930)**. Monografia. Departamento de História: Universidade Federal do Ceará, 2013 e "O "bota-abaixo" da antiga Academia". *In*: *Idem*. **A trajetória de Raimundo Cela e a cultura escolar da ENBA (1910-1930)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História: Universidade Federal de São Paulo, 2017.

autora/investigadora/estudante, que, por vezes, foram se alternando ao longo das experiências e desafios impostos pela pesquisa de mestrado e pelo cotidiano escolar como estudante de graduação. Falar sobre o que nos toca é muito mais prazeroso, o corpo sente e transborda[3] (Figura 1).

Até aquele momento, não havia de minha parte qualquer interesse sobre as discussões de "género". Entretanto, uma série de pequenos episódios aleatórios foram de enorme significação para a construção de novos caminhos pessoais e académicos. O ambiente universitário como estudante da EBA-UFRJ aflorou os debates políticos e feministas. Neste tempo, vivia no Rio de Janeiro e no início de 2018, estava numa livraria para um lançamento. Uma colega historiadora contou-me ter lido uma obra. Logo apanhou o volume de título: "Um Quarto só seu", de Virginia Woolf[4]. O livro é baseado em comunicações proferidas pela intelectual em instituições de ensino inglesas exclusivas para mulheres, durante a primeira metade do século XX, com a temática "As mulheres e a ficção" (Figura 2). A proposta de Woolf foi de pensar como, historicamente, as mulheres foram desencorajadas ao mundo das artes, da imaginação e da escrita. Traz o argumento das assimetrias dos papéis sociais em detrimento dos privilégios do patriarcado, sobretudo, na questão económica e, consequentemente, nas posições que cada personagem ocupa na sociedade. Homens e mulheres já teriam lugares demarcados e estes eram desiguais. Questiona Woolf: "por que os homens tomavam vinho e as mulheres água? Por que um sexo era tão próspero e outro tão pobre? Que efeitos tem a pobreza sobre a literatura? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?"[5]. Uma leitura bastante materialista (marxista) do mundo, arrisco dizer. Ela chama atenção para a falta de igualdade, mas também endossa, embora não use a palavra, a necessidade da promoção da equidade, ou seja, construir as mesmas condições para ambos os sexos, a partir do reconhecimento das diferenças e de uma concreta transformação social. Ora, as mulheres não eram livres. Historicamente, eram pobres, o sexo protegido:

> É melhor ser carregador de carvão ou babá? A faxineira que criou oito filhos tem menos valor para o mundo do que o advogado que ganhou cem mil libras? É inútil fazer essas perguntas, pois ninguém pode respondê-las. (...) Mesmo que alguém conseguisse formular o valor atual de algum talento,

---

[3]Faço referência a perspetiva metodológica de Aby Warburg filiado à tradição alemã que relaciona a história e a pertinência da *subjetividade do afeto* no processo do conhecimento. *Cf.* SAMAIM, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2011. p. 82.

[4]Título original: *A room of One's Own*, com tradução para o português do Brasil: *Um Teto Todo Seu*, *Um quarto só seu*. Para o português de Portugal: *Um Quarto Só para Si*.

[5]WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu**. Porto Alegre: L&PM, 2019. p. 35.

> esses valores vão mudar; daqui a um século, é muito provável que tenham mudado completamente. (...) Quando ser mulher deixar de ser uma atividade protegida, tudo poderá acontecer.[6]

Quase um século depois, senti o peso de cada palavra. No mesmo dia, ao voltar para casa, devorei parte significativa do livro. Foi meu companheiro das subsequentes travessias. Nunca esquecerei do trecho em que Woolf fala das suas esperanças, de que nos próximos cem anos as mulheres ocupariam lugares que naquela altura eram inimagináveis. Numa das idas de autocarro para a Universidade, estava eu entre o passado e o presente, desejando fortemente um futuro melhor para as mulheres de hoje que ainda sofrem. Pensei na minha mãe que tanto sonhou e pouco realizou, presa primeiro ao pai e depois ao marido. Pensei em minhas irmãs e em suas trajetórias individuais, no esforço (inconsciente) que foi feito pelo meio matriarcal em que vivíamos, após a morte de nosso pai e, 7 anos depois, de nossa mãe, para que pudéssemos alcançar nossos objetivos. Sou mulher e vivo, desde o meu nascimento, contagiada por forças que mais me empurram para baixo do que o contrário, seja por meio das heranças e traumas familiares, seja pelo lugar que ocupei e ocupo como menina/jovem/mulher numa sociedade sexista e misógina.

Após a tomada de consciência de que esses textos também falavam sobre mim e para mim, investigar mulheres artistas tornou-se uma missão intelectual. Inicialmente, tive medo, principalmente ao perceber os perigos que a tal "militância" poderia trazer, entretanto, não hesitei. Havia encontrado as primeiras ferramentas teórica para enquadrar uma futura pesquisa. Como propõe Woolf, as mulheres precisavam de um teto só delas, um espaço para que pudessem dar vazão ao lado criativo, lúdico, racional (faceta tão negada à mulher, disposta genuinamente como sensível, melancólica[7]). Além desses, acrescento o direito à sexualidade, uma vez que o feminino foi visto como defeito, percebido historicamente a partir

---

[6]*Idem*, *Ibidem*. p. 55-56.

[7]Uma referência histórica que demarca a posição das mulheres como biologicamente inferiores aos homens é a teoria psicanalítica e a ideia de *histeria*. A palavra vem do grego *histeros*, que significa "útero". No século XIX, a histeria foi considerada uma doença em evidência, principalmente por coincidir com as novas pressões impostas pelo mundo industrializado, que afetaram diretamente a estrutura familiar, em que os papéis de género estavam cada vez mais polarizados. A mulher acaba por ser diagnosticada como um ser naturalmente afetado, onde "a histeria passou a incorporar a própria feminilidade como problema e enigma". *Cf*. BOROSSA, Julia. **Conceitos da Psicanálise: Histeria**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumara, 2005. p. 5. Outra referência sobre o assunto é "A História da V", de Catherine Blackledge, onde a autora mostra os preconceitos culturais e sociais que reprimiram e censuraram a sexualidade feminina ao longo do tempo e que também se manifestaram através das ideologias científicas das diferentes épocas. Um exemplo, apesar do clitóris ser conhecido desde os gregos, foi banido pelo saber médico durante séculos, uma forma nítida de negar a sexualidade feminina e seu direito ao prazer. *Cf*. BLACKLEDGE, Catherine. **A História da V.** São Paulo: Editora DeGustar, 2004.

de parâmetros masculinos[8]. E se esse lugar idealizado por Woolf não existir? Criemos maneiras de construir lugares de ação, com uma linguagem capaz de alojar subjetividades diversas das mulheres, distinta da oposição reducionista entre sexos/géneros e suas hierarquias preconcebidas.

Dito isso, esta investigação, sob a ótica da ampla teoria feminista, tem como objetivo discutir a experiência de mulheres artistas com o corpo durante os regimes autoritários no Brasil e em Portugal, entre as décadas 1960 e 1970, através das ideias de *corpo político*[9] e *arte de guerrilha*[10]. Recorri aos trabalhos das brasileiras Lygia Pape, Regina Silveira, Anna Maria Maiolino e das portuguesas Helena Almeida, Clara Menéres e Emília Nadal. Problematizo os processos de construção e reconstrução das narrativas em torno das experiências artísticas promovidas por mulheres entre as duas décadas. Para tal, é mapeada a produção nos anos 60 e 70 e também as principais exposições de arte no Brasil e em Portugal, a fim de compreender a participação feminina no campo da arte e suas relações com o cenário internacional. Investiga-se a composição dos campos artísticos em ambos os países, através de leituras transversais de seus respectivos contextos autoritários.

Muitas perguntas surgiram durante o percurso da investigação. Algumas serviram como motivação, já outras se configuraram como os problemas centrais da discussão proposta: Quais as géneses dos processos criativos selecionados? Quais soluções estéticas foram ativadas por essas mulheres? Como o cotidiano conformou essas produções? Qual foi a trajetória das obras selecionadas? Quais os impactos de uma arte considerada política? Como a historiografia contemporânea da arte, atravessada por diferentes vetores (curadoria, mercado, instituições culturais, universidade), elabora/ratifica narrativas sobre movimentos, obras e a atuação das artistas? O que está em jogo? Qual "teto" foi dado, ou melhor, criado por elas, em termos práticos e em termos historiográficos? Consequentemente, como essas presenças/ausências impactam na produção de arte contemporânea hoje, sobretudo, por outras

---

[8]"Luce Irigaray, psicanalista, membro da École Freudienne de Paris (escola dirigida por Lacan, da qual foi demitida em 1974 após a publicação da sua tese de doutoramento, Speculum de l'autre Femme, sobre o desvio falocêntrico em Freud) e docente da Universidade de Paris (Vincennes), considera que as mulheres têm uma especificidade que as distingue claramente dos homens: a sua sexualidade. A esta diferença sexual, Irigaray acrescenta a construção do mundo estruturado em conceitos falocêntricos, no qual as mulheres não tiveram maneira de se conhecerem nem de se representarem". *Cf.* GEIRINHAS, Maria Alice. **O sentir sexual da diferença: o legado de Luce Irigaray na nova subjectividade**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes: Universidade do Porto, 2008. p. 5.

[9]EWING, William A. **The body: photoworks of the human body**. London: Thames & Hudson, 1996.

[10]MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da "obra". *In*: **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n° 01. Jan/Fev, 1970.

mulheres? Como a crítica de arte tem se posicionado em relação ao trabalho de artistas mulheres que resistiram e resistem ao *status quo*? São questões complexas, entretanto, fundamentais para os caminhos percorridos adiante.

Acerca da escolha pelo recorte temporal que abrange as experiências políticas autoritárias em países interligados historicamente, corrobora com a ideia de fluxos e da construção de narrativas *transnacionais*[11]. Acompanha-se a emergência de uma onda política conservadora populista, sobretudo, no que concerne termos morais e ideológicos. Estas ideias têm sido pano de fundo de diversos conflitos e justificação para regimes de exceção ao longo dos séculos XX e XXI.

Em inícios dos anos de 1960, no que tange ao contexto brasileiro, por meio de um golpe, os militares chegaram ao poder, com a execução de um regime político de exceção, ou seja, promulgação de atos institucionais e decretos que suplantaram as atuações dos poderes legislativo e judiciário, além de recorrer ao ufanismo/nacionalismo para construir um governo liberal estatista, incorporando o viés autoritário a onda "desenvolvimentista" ocorrida nos anos 1950[12]. Assim, assistiu-se o alinhamento dos interesses das elites econômicas ao pensamento sócio político mais conservador, sobretudo, sob a tensão de uma dita "ameaça comunista" que acreditavam penetrar no país – facto que demandou a imposição de "disciplina" e "autoridade" para a manutenção da "ordem", ou seja, contra o avanço das ideias de esquerda. Nesse cenário, principalmente a partir de 1968, com o decreto do Ato Institucional nº5 (AI5), dava ao Poder Executivo a prerrogativa de cassar direitos políticos e

---

[11]O historiador australiano Ian Tyrrell, em artigo apresentado na École des Hautes Études en Sciences Sociale, Paris, em janeiro de 2007, traz a seguinte definição: "Costuma-se dizer que a nação possui soberania e identidade própria. Portanto, a dimensão transnacional é menos importante ou nada importante. Ainda assim, é um completo equívoco medir essas relações como fatores a serem pesados. Olhar para os fatores externos e internos na história americana é um equívoco, especialmente para o século XIX, quando o estado era relativamente fraco e o comércio, o capital e o trabalho fluíam livremente. Mesmo quando o estado-nação se torna vital, ele próprio é produzido transnacionalmente. Ou seja, o contexto global de segurança, competição econômica e mudança demográfica significa que as fronteiras da nação tiveram que ser feitas. Eles não existem isoladamente. As identidades nacionais foram definidas em relação a outras identidades, incluindo os fenômenos transnacionais que afetam a nação conforme ela é construída. Essa formação transnacional da nação por meio de uma variedade de fronteiras, de controles de imigração a quarentena de saúde e projetos estaduais de memorialização nacional, ocorreu de forma decisiva apenas em tempos muito recentes - no caso americano, como tantos outros, dos anos 1880 a 1940 particularmente. A história transnacional desnaturaliza a nação, e este é um tema aplicável a outras historiografias além da americana que deu início a este programa de pesquisa" [Tradução livre]. *Cf.* TYRRELL, Ian. **What is transnational history?** Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Social, 2007. Disponível em: https://iantyrrell.wordpress.com/what-is-transnational-history/. [Último acesso em 07 de novembro de 2020].

[12]FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

jurídicos, como o recurso ao *habeas corpus* para pessoas indiciadas. Uma caçada às manifestações artísticas e culturais das mais diversas ordens foi a tônica do regime, sendo destacada a atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)[13]. Muitas mortes, desaparecimentos políticos, torturas e repressões em diversos setores atingiram todos aqueles que se manifestassem contra o regime e no tocante à arte, era comum a prática do exílio.

Após o período ditatorial (1964-1985) marcado pela repressão e censura, acompanhou-se o processo de redemocratização do país, um período mais otimista para a história do país. Como grande marco tem-se a publicação da Constituição Federal de 1988[14], a chamada "constituição cidadã", caracterizada por ampliar as funções do Estado rumo à estabilização do modelo político de bem-estar social. Durante 2002 e 2016, vivenciou-se a experiência inédita de uma agenda governamental mais próxima dos programas da esquerda. O governo do ex-metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), seguiu-se com a eleição histórica de uma sucessora, Dilma Roussef, primeira mulher presidente do Brasil. Iniciando seu mandato em 2011, Dilma sofreu processo de *impeachment* em 2016, através de um golpe político legitimado por pressões populares, com base em manifestações de rua, sob a alegação de "crime de responsabilidade fiscal" (Figura 3). Após a saída inconstitucional da presidente, nos dois anos de mandato do vice, Michel Temer, afiliado ao Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido com raízes no período ditatorial, assistiu-se a emergência de ideais conservadores, com cortes e imposição de limites de investimentos para a educação, saúde, pesquisa e cultura[15], numa agenda política neoliberal, aliada ao empresariado. O país dividiu-se agressivamente entre direita e esquerda,

---

[13]FICO, Carlos. **Além do golpe***:* versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

[14]BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. **Diário Oficial da União**, 5 de outubro de 1988.

[15]A Proposta de Emenda Constitucional 241 tramitou e foi aprovada na Câmara dos Deputados em 2016, já sob o mandato de Michel Temer e no Senado Federal, no mesmo ano, como PEC 55. Em linhas gerais, a proposta promove teto para os gastos públicos, instituindo limites individualizados para as despesas primárias de cada um dos três Poderes, do Ministério Público da União e da Defensoria Pública da União. Nos subsequentes 20 anos após a aprovação da medida, os valores são congelados, ou seja, limitam o crescimento dos gastos do governo. Intitulada pela oposição como "PEC do fim do mundo", enfrentou duras ações de resistência popular, uma vez que os cortes prejudicam efetivamente setores como Saúde, Educação e Cultura, sem considerar nenhuma das várias soluções alternativas para resolver os processos de endividamento e pagamento de altas taxas de juros, que pudesse atingir o 1% mais rico da sociedade, como taxação de grandes fortunas. *Cf.* BRASIL. **Proposta de Emenda à Constituição nº 241-A, de 2016**. Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal, e dá outras providências, 16 de junho de 2016.

polarização nunca vista na história política brasileira[16] e que resultou na eleição do atual presidente Jair Bolsonaro, político e ex. militar, afiliado, na altura, ao Partido Social Liberal (PSL) com o retorno de ideais conservadores e religiosos de extrema-direita e de fortes tendências fascistas, com discurso alusivo e até comemorativo em relação aos acontecimentos trágicos e violentos da Ditadura Militar Brasileira (Figura 4).

Já Portugal, atualmente, tem Marcelo Rebelo de Sousa, do Partido Social Democrata (PSD), como Presidente da República e a chefia do governo atribuída ao Primeiro Ministro António Costa, do Partido Socialista (PS), onde possui maioria relativa no Parlamento, a depender do apoio do Partido Comunista Português (PCP) e do Bloco de Esquerda (BE). Apesar disso, o modelo de governancia mantém ações centristas e de direita, que são a continuação de um projeto político-económico com o principal partido da direita do país, o PSD. António Costa governa num jogo entre compromissos macro-económicos com a direita e as agendas de natureza social-democráticas, com o apoio dos partidos da esquerda. Nesse cabo-de-guerra, nota-se as grandes permanências conservadoras na mentalidade política portuguesa, herança do longo período autoritário, com fim marcado pela Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974 (Figura 5). O país viveu uma ditadura por mais de 40 anos, com poder nas mãos de dois chefes de Estado: António de Oliveira Salazar (1933-1968) e de Marcelo Caetano (1968-1974).

É crucial ter em vista que nos primórdios da instauração desse regime em Portugal, o chamado Estado Novo, na década de 1930, a tentativa de afirmação de uma identidade nacional se deu através do retorno ao passado, ao impor uma origem ancestral, oriundos de um universo simbólico construído historicamente, onde o português se distingue dos demais povos. No anseio de implantar algo novo e original, os portugueses acabaram por ficar prisioneiros de seu próprio país: "privilegia-se a mediocridade e silenciavam-se os opositores com a violência que o Estado impunha como um meio defensivo desse Portugal heróico e destinado a grandes feitos"[17]. Esses meios defensivos eram preservados por mecanismos de controle das massas. Assim, a censura atuou como eficaz silenciador e manipulador de opinião, condicionando todas as informações que chegavam ao público. Portugal era um país

---

[16]BORGES, André; VIDIGAL, Robert. "Do lulismo ao antipetismo? Polarização, partidarismo e voto nas eleições presidenciais brasileiras". *In*: **Opinião Pública**, Campinas, v. 24, n. 1, 2019. p. 53-89; PINTO, Céli Regina Jardim. "A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015)". *In*: **Lua Nova**, São Paulo, n. 100, 2019. p. 119-153.

[17]MORAIS, Paula. **Portugal sob a égide da ditadura**: o rosto metamorfoseado das palavras. Lisboa: Chiado Editora, 2014. p. 25.

"violentamente silenciado"[18]. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por conflitos políticos, sobretudo, relacionados às guerras coloniais em África[19], acirrando ainda mais as diferenças entre projetos políticos de cunho social e outros mais voltados à dominação, ao controle e à hierarquização das massas. Em ambos os países, é fundamental demarcar que em menos de 50 anos, uma mesma geração vivenciou projetos políticos e consequências sociais bastantes distintas e com raízes profundas no imaginário social e cultural.

Acerca dos papéis sociais atribuídos às mulheres, em contextos conservadores, muito da luta feminista para conscientização e empoderamento é questionada, uma vez que são recolocadas no lugar do lar, da família e de inferioridade em relação à figura masculina. Também é visto o enfraquecimento de pautas em prol dos movimentos *LGBTT QI+*[20], camada da população extremamente discriminada em detrimento de valores, sobretudo, religiosos. São muitos os exemplos do reforço machista e misógino na política, em termos morais e ideológicos que atingem principalmente mulheres pobres, negras e homossexuais – como o caso do assassinato da vereadora carioca Marielle Franco, em 14 de março de 2018[21] (Figura 6). Entretanto, a resistência feminina aos ataques do patriarcado existe e não é de hoje. O último século foi palco para as mais variadas manifestações, tanto nos períodos autoritários como nas democracias[22].

---

[18]*Idem*, *Ibidem*. p. 65.

[19]Em 9 de julho de 1930 foi publicado o "O Ato Colonial", parte do texto para a Constituição de 1933, onde promoviam garantias jurídicas fundamentais da nação portuguesa como potência colonial. "Na verdade, trata-se, dentro de uma visão uniforme e centralizadora, da proclamação de um nacionalismo destinado a manter as colônias enquadradas na nova conjuntura internacional que se avizinhava". Entretanto, sobretudo após a fundação da Organização das Nações Unidas (ONU), já na década de 1960 um movimento pela descolonização surge e a guerra entre Portugal e a África foi instaurada. Conhecida como Guerra Ultramar, configurou os diferentes conflitos pró-independência das colônias portuguesas em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. *Cf.* RAMPINELLI, Waldir José. "Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo". *In*: **Revista Lutas Sociais**. São Paulo, vol.18, n.32, jan./jun. 2014. p.125-126.

[20]Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transsexuais, *Queer*, Intersexuais e +.

[21]A notícia do brutal assassinato da vereadora brasileira Marielle Franco, importante política no cenário contemporâneo, reviveu a tónica da censura e da violência, elementos tão comuns em governos autoritários. Mulher negra, homossexual, afiliada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) sofreu um atentado ao voltar para casa após compromissos, na noite de 14 de março de 2018. O incidente também levou à morte do motorista Anderson Gomes. As motivações do crime ainda estão sendo investigadas e as manifestações sobre o ocorrido ganharam repercussão internacional. Os dizeres "quem matou Marielle?", "quem mandou matar Marielle" ou seu rosto estão estampados em diversas iniciativas de Arte Pública. As participações populares, sobretudo, por iniciativas promovidas por coletivos feministas, ecoam o pedido de justiça pelo assassinato. *Cf.* "Imagem de Marielle se espalha por muros de cidades dentro e fora do país". **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 12 de março de 2019; "Marielle é homenageada por artista português". **Agência Brasil**. Brasília. 25 de setembro de 2018.

[22]No Brasil, o movimento de mulheres intitulado "Ele Não", em oposição à candidatura de Jair Bolsonaro à presidência da República, em 2018, levou milhões de adeptos às ruas em todo o país, a fim de publicitar e lutar contra os ataques à figura feminina e minorias que durante toda a carreira política do então candidato foram alvos. "Com a marcha deste sábado, as mulheres forjaram uma coalizão ampla da sociedade, não só porque, sob a consigna, cabiam candidatos de todos os espectros políticos, mas porque concentrou num único ato toda a

É fundamental pensar como a desobediência civil pode se dar de diferentes nuances. Destaco que a função social da arte em tempos de crise, seja ela económica e/ou política é sempre questionada, principalmente ao aparecer como tática contra as estruturas dominantes. Essa constatação logo me remete aos apontamentos do crítico brasileiro Frederico Morais e a ideia de "artista como guerrilheiro", ou, dito de outro modo, a prática da *arte de guerrilha*[23]. Guerrilha, do castelhano, significa pequena guerra. Consiste na luta armada, a partir de movimentos revolucionários de combate aos governos estabelecidos, por meio da mobilização político-militar da população. Internacionalmente, a expressão foi usada no início dos anos 1960 pelo crítico italiano Germano Celant para designar como "notas para uma arte de guerrilha"[24], a Arte Povera (arte pobre), que, a partir do uso de materiais comuns como terra, pedras, roupas, papel e corda, evoca de maneira caricata a era pré-industrial, em detrimento do processo de industrialização e mecanização pelo qual a Itália passava. No Brasil, a ressignificação do termo foi cunhada por Décio Pignatari, também crítico, com a publicação de "Teoria da Guerrilha Artística" (1967), no "Correio da Manhã", do Rio de Janeiro (Figura 7). Para o autor:

> Nada mais parecido com a constelação do que a guerra de guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada de subordinação. Em relação à guerra clássica, linear, a guerra de guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e **valores estratégicos** e **táticos** já estabelecidos. Sua força reside na **simultaneidade de ações**: abrem-se e fecham-se frontes de uma hora para outra. É a informação **(surpresa)** contra a redundância **(expectativa).** Nas guerrilhas, a estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia e a estratégia com a tática. É uma estrutura que se rege pelo **sincronismo**. É uma colagem simultaneísta miniaturizada de todas as batalhas de uma grande guerra. Nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posição para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam. E faíscam nas surpresas dos ataques simultâneos, num cálculo de probabilidades permanente que

---

resistência à retórica anti minorias de Bolsonaro. As bandeiras de arco-íris, da comunidade *LGBTT QI+*, se uniu aos símbolos do movimento negro e ao público geral em apoio à pauta feminina e à aversão ao presidenciável do PSL. -Todo o discurso de Bolsonaro é tóxico, não podemos deixar que ele comande o país, diz o estudante Felipe, de 16 anos que, acompanhado de outro amigo, veio a manifestação engrossar o número de homens que participaram do ato. -Sou totalmente a favor desse movimento que as mulheres criaram contra esse candidato fascista. Estou aqui para, além de defender o meu país, defender as mulheres que amo e fazem parte da minha vida e seus direitos". *Cf.* COLETTA, Carla *et al.* "Mulheres quebram o jejum das ruas no Brasil com manifestações contra Bolsonaro". **El País**. São Paulo. 30 de setembro de 2018.

[23]MORAIS (1970), *op. cit*.

[24]WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 60.

> eluda a expectativa do inimigo. Estruturalmente, a guerrilha já é **projeto** e **prospecto**, já é design que tem por desígnio uma **nova sociedade**.[25]

No caso da arte, a comparação com a guerrilha, remete à ideia de vanguarda, ou melhor, *metavanguarda*[26], compreendida pela prática contra sistemas impostos, tanto a nível estético quanto ideológico. É a tomada de consciência e reflexão de si como processo surpresa, tático e também sincrónico, onde correlaciona coisas-eventos-estruturas e experimenta ao projetar-atacar-comunicar, portanto, ao codificar a realidade. Nessa visão, somente novas estruturas criam novos significados/ações e só as estruturas são comunicação. Porém, Pignatari acredita que "entramos na era da desverbalização", uma vez que:

> Assim como só se deseja e se defende o que se conhece e não se luta pelo que não se conhece – afirmação que implica no reconhecimento da enorme força e significado da redundância em qualquer sistema e, daí, da dificuldade de introdução do signo novo – assim também toda arte, inclusive a participante, que rejeite a revolução de estruturas é, por definição, reacionária.[27]

Já para Frederico Morais, com a publicação "Contra a arte afluente" (1970), a discussão aprofunda-se na questão intrínseca ao estatuto da arte, onde o corpo passa a ser o motor (Figura 8). A afirmação "A obra não existe mais. A arte é um sinal, uma situação, um conceito"[28] remete justamente ao processo de dissolução do objeto artístico tradicional, ou seja, categorizado a partir do *métier,* do aspeto técnico. Sobretudo, a partir da década de 1960, "tudo é permitido", conforme apontou Arthur Danto[29]. As categorizações entre pintura, escultura, gravura, desenho, já não funcionam mais. Artistas passam a ocupar o lugar do *etc*[30],

---

[25][Grifo meu]. PIGNATARI, Décio. "Teoria da guerrilha artística". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 04 de junho de 1967.

[26]Pignatari diferencia *vanguarda* de *metavanguarda*. A primeira estaria mais ligada ao intento estético, formal, a outra seria os enviesamentos entre prática artística e vida. Prefixo meta neste caso significa justamente a indicação de uma posição reflexiva sobre si própria. *Cf. Idem. Ibidem.*

[27]*Idem*, *Ibidem*.

[28]MORAIS (1970), *op. cit*. p. 45.

[29]DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006. p. 40.

[30]Segundo Ricardo Basbaum: "Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de *artista-artista*; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos *artista-etc.* (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc). [...] *Artistas-etc.* não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a comprometimentos diversos para que revelam não apenas uma agenda cheia, mas, sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. Vejo o *artista-etc*. como um desenvolvimento e extensão do *artista-multimídia* que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o *artista-intermídia fluxus* com o *artista-conceitual* – hoje". Ainda sobre as diferenças entre o *artista-artista* e o *artista-etc.*, Basbaum completa: "Artista é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com "arte" e demais palavras relacionadas, tais como

principalmente ao assumirem a postura de ligação efetiva entre arte e vida. Ganham a forma de guerrilheiros e sua arte como emboscada, num estado permanente de tensão e expectativa. O espectador, por sua vez, seria a vítima, onde, através de estímulos, tem seus sentidos ativados, aguçados. "O artista dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa"[31], o aleatório entra em jogo. É *antiarte*, uma vez em que repousa na condição dialética "nada é arte, tudo é arte"[32].

Tenho como hipótese que o feminismo, consequentemente, a arte feminista, ou práticas artísticas que incitem leituras feministas também podem ser consideradas práticas de *guerrilha*/da *arte de guerrilha*. Na medida em que denunciam, expõem, criticam o seu opressor, seja ele físico ou ideológico, mulheres artistas estão na linha de frente da "guerra" contra as estruturas sociais. Quando digo "físico", refiro-me aos aspetos reais, não só aos discursivos, como os instrumentos de censura que violentavam opositores durante os regimes autoritários, ou quando são negados às mulheres os direitos pelo próprio corpo (no Brasil o aborto é uma prática ilegal, sobretudo, por ser tratado a partir da lógica religiosa e não como um problema de saúde pública, onde quem mais sofre é a mulher pobre, por exemplo[33]). Já em níveis ideológicos, a guerrilha feminista e artística se rebela contra os ideias da sociedade patriarcal, misógina, machista em suas múltiplas esferas. Saliento, a partir da descrição de Pignatari, sobre a ideia de guerrilha, e repito este pequeno enxerto: "a guerra se inventa a cada passo, num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos"[34].

Durante as décadas de 1960 e 1970, talvez, como nunca em outro momento histórico, as mulheres tomaram as rédeas de sua história, sendo elas feministas ou não (ou melhor,

---

pintura, *desenho*, *objeto*), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas). Logo, é sempre necessário operar distinções de vocabulário". *Cf.* BASBAUM, Ricardo. "Amo os artistas-etc". *In*: **[Manual do artista-etc]**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 167-168.

[31]MORAIS (1970), *op. cit*. p. 51.

[32]*Idem*, *Ibidem*. p. 59.

[33]Em Portugal a legalização do abordo ocorreu em 2007. A sua realização é permitida até a décima semana de gravidez, se assim quiser a mulher, independentemente dos motivos. No Brasil, a prática do aborto é considerada crime, sob pena de 1 a 3 anos de detenção à gestante e 1 a 4 anos de reclusão ao médico que realizar o procedimento. Só há três exceções para a penalização: para salvar a vida da mulher; quando a gestação é resultante de violência ou se o feto for anencefálico, ou seja, possuir uma má formação rara do tubo neural, caracterizada pela ausência parcial do encéfalo e da calota craniana. Somente nesses casos, o governo Brasileiro fornece gratuitamente o aborto pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Há imensas discussões e projetos para o processo de descriminalização do aborto no Brasil, entretanto, a medida ainda não foi aprovada, sobretudo, pelos motivos religiosos e morais dos partidos conservadores que habitam grande parte da bancada política no país.

[34]PIGNATARI (1969), *op. cit*.

intitulando-se feministas ou não). Suas batalhas, algumas mais silenciosas; outras mais simbólicas do que violentas; algumas extremamente viscerais que remetem a dor, ao aprisionamento, criaram um novo capítulo para a História da Arte, tanto no Brasil como em Portugal. Todas as artistas escolhidas para compor este estudo usaram de corpos femininos para fazer arte, agindo como instrumento/meio direto para os seus trabalhos. Entretanto, é preciso demarcar que o corpo da mulher foi historicamente desqualificado enquanto sujeito. Desde a Antiguidade Clássica[35], momento histórico onde surge todo o imaginário relativo à política, moral, ética, entre outros princípios básicos da cultura ocidental, somente o corpo masculino foi entendido como *político* (a partir das noções de governo de si; gestão de património e participação na gestão da cidade)[36].

No que tange ao ambiente artístico, o corpo feminino como alegoria/representação sempre esteve presente. Os manuais de História e de História da Arte Ocidental ilustram, em ordem cronológica, o desenvolvimento da prática artística e a figura feminina aparece em diferentes moldes, suportes, técnicas, poses, fatco que acompanhou as transformações do estatuto da arte enquanto mentalidades-fruição. Assim, acompanhou-se a passagem desses corpos pelo naturalismo (Figura 9, 10, 11); o formalismo (Figura 12, 13) e o conceitualismo (Figura 14). Entretanto, foi durante a segunda metade do século XX que se configurou como objeto do fazer, ou seja, como a própria linguagem e não mais como mero objeto.

Ao falar mais do corpo à nível gestual, e menos do estatuto feminino na arte, foi na década de 1950, comumente atribui-se a Jackson Pollock (1912-1956), artista norte-americano, o título de responsável pela virada na ideia de corpo, em sua completude, como veículo do fazer artístico[37]. Deixa de estampar o lugar da representação do que é

---

[35]"(...) as mulheres são adstritas, em geral (salvo a liberdade que um status, como o de cortesã, pode lhes dar), a obrigações extremamente estritas; contudo, não é às mulheres que essa moral é endereçada; não são seus deveres, nem suas obrigações que aí são lembrados, justificados ou desenvolvidos. Trata-se de uma moral de homens: uma moral pensada, escrita, ensinada por homens e endereçada a homens, evidentemente livres. Consequentemente, moral viril onde as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as tem sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor)". *Cf.* FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade.** II. O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. p. 24.

[36]FOUCAULT *apud* GEIRINHAS (2008), *op. cit*. p. 18.

[37]Sobre a trajetória de Jackson Pollock e suas inovações no campo da prática artística vinculada à uma criatividade frente ao corpo e ao gesto, há uma interessante relação com a experiência da artista norte-americana Lee Krasner, com quem foi casado entre 1945 até sua morte num acidente de viação em 1956. Krasner estudou na na *Art Students League* em Nova York e teve fortes influências dos artistas cubistas e abstratos como Matisse, Mondrian e Kandisky. Conheceram-se quando um dos trabalhos de Pollock foi exibido ao lado dos de Krasner, bem como telas de Braque e De Kooning. No artigo "How Lee Krasner Made Jackson Pollock a Star", a autora Mary Gabriel conta, a partir de depoimentos dados por Krasner, bem como os escritos do crítico de arte Clement Greenberg (considerado o grande responsável pela criação da narrativa sobre a genialidade de Pollock na

visível, figurativo (mesmo que disforme, como no Cubismo, Fauvismo, Surrealismo, entre outros movimentos) e passa a ser percebido como expressão lírica, sobretudo, através dos movimentos. Vale lembrar que o gesto é elucidado na pintura desde o Romantismo, a partir das manchas de cor, na virada do século XVIII para o XIX e consolidada no Impressionismo, em fins dos Oitocentos, com pinceladas soltas e intensas. Quase meio século depois, o debate teórico que conformou novo estatuto para a arte após a apreciação das vanguardas (que reivindicam o lugar da forma) era a ideia da tinta sobre tela, do aspeto material da pintura, em especial, e a compreensão de seu caráter de bidimensionalidade. A diferença, todavia, são as inovadoras maneiras de levar tinta à tela, ou até mesmo novos materiais e suportes.

Na virada dos anos 1950 para 1960, o jovem e polémico artista francês Yves Klein (1928-1962) abalou o público com a série "Anthropometries", onde novas formas de transpor tinta sobre o suporte extrapolaram a questão material (Figura 15). Corpos de mulheres se transformam, segundo o próprio Klein, em "pincéis vivos"[38]. A primeira ação foi elaborada em frente a uma plateia, na Galerie Internationale d'art Contemporaine, Paris, em 9 de março de 1960 e reproduzida em Los Angeles. Modelos nuas cobriam-se da tinta de cor patenteada como "International Klein Blue" e imprimiam seus corpos em grandes superfícies brancas. Durante a apresentação, os músicos tocavam "Monofone Symphony de Klein", onde uma única nota era orquestrada por vinte minutos, seguida de vinte minutos de silêncio. "A marca do imediato. Era disso que eu precisava!", disse o jovem artista[39]. Apesar das polémicas sobre a atuação de Klein, no que se refere aos usos desses corpos, principalmente, por se tratar de

---

construção de novo capítulo para a História da Arte Ocidental), como se deu os bastidores do processo criativo partilhado pelo casal e acabou por consagrar Pollock como o maior artista na passagem da arte moderna para a contemporânea e de Krasner ter sido relegada ao papel de esposa. *Cf.* GABRIEL, Mary. "How Lee Krasner Made Jackson Pollock a Star". Disponível em: https://lithub.com/how-lee-krasner-made-jackson-pollock-a-star/2/. [Último acesso em 20 de novembro de 2021]. Mais sobre o assunto. *Cf.* COOKE, Rachel. "Reframing Lee Krasner, the artist formerly known as Mrs Pollock". Disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/12/lee-krasner-artist-formerly-known-as-mrs-jackson-pollock-barbican-exhibition. [Último acesso em 20 de novembro de 2021].

[38]"One will easily understand the process: at first my models laughed at seeing themselves transposed onto the canvas in monochrome, then they became accustomed to it and loved the values of the color, different for each canvas, even during the blue period where it was more or less the same tone, the same pigment, the same technique. Then while pursuing the adventure of the immaterial, little by little, I ceased producing tangible art, my studio empty, even the monochromes were gone. At that moment, my models felt that they had to do something for me. They rolled themselves in color, and with their bodies painted my monochromes. They had become living brushes!". *Cf.* KLEIN, Yves. **Truth becomes Reality**. 1960. Disponível em: http://www.yvesklein.com/en/publica-tions/. [Último acesso em 14 de julho de 2020].

[39]"The mark of the immediate. This is what I needed! *Cf. Idem*, *Ibidem*.

mulheres[40], o trabalho trouxe à baila a potência da ação concreta e espontânea. Essa iniciativa está no desenrolar do que é chamado de performance, arte performativa ou arte experimental.

Em "A Arte da Performance", a historiadora da arte Roselee Goldberg, traz a definição de que a performance passou a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970 (no contexto da arte conceitual), onde o cerne da prática está na ideia e não mais no produto final, ou seja, na mercadoria. A performance atua, então, como a execução e demonstração de ideias sobre e para a arte, um meio de comunicação entre o mundo artístico e o público. Entretanto, ao historicizar a prática, Goldberg remonta ao início do século XX, com os dadaístas e futuristas, as primeiras manifestações performativas de arte:

> Devido à sua postura radical, a performance tornou-se um catalisador na história da arte do século XX; cada vez que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar para novas direcções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que, sucessivamente, lideraram o processo de ruptura com as tradições –, a performance situou-se ao longo do século XX, no primeiro plano dessas atividades: uma vanguarda da vanguarda. Muito embora a maior parte do que actualmente se escreve sobre as obras dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continuam a centrar-se nos objectos de arte produzidos em cada um dos respectivos períodos, foi sobretudo na performance que esses movimentos encontraram a sua origem, utilizando-a para dar respostas a questões controversas. A performance serviu igualmente aos membros desses grupos, quando ainda tinham apenas entre vinte a trinta e poucos anos, para testarem as suas ideias, as quais só mais tarde deram expressão sob a forma de objectos.[41]

Assim, a performance está intimamente ligada aos usos do corpo e consiste na história de diferentes meios de expressão considerados maleáveis, indeterminados e infinitos, praticado por grupos de artistas que se encontram insatisfeitos com as formas estabelecidas pelo cânone. É por isso que para a autora, a performance sempre tem certo caráter anárquico, por lidar diretamente com o corpo de quem a pratica e de quem a assiste, seja *in loco* ou *a*

---

[40]Uma leitura feminista da ação traz aspetos que reforçam as estruturas dominantes e endossam as assimetrias de género. Num *review* promovido pelo TATE Museum, de Londres, a curadora Catherine Woods chama atenção para as críticas sofridas acerca da forma como Klein usou o corpo das modelos em "Anthropometries". Entretanto, a partir dos relatos de Elena Palumbo-Mosca, uma das modelos de Yves Klein, foi enfatizada a postura sempre muito respeitosa do artista, entendendo-as não como objetos e sim como colaboradores, como parte fundamental para a execução da experiência. Para Elena, foi uma grande sorte participar desse momento. *Cf.* **Tateshots: Yves Klein, Anthropometries**, 2013. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artists/yves-klein-1418/yves-klein-anthropometries. [Último acesso em 15 de julho de 2020].

[41]GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance:** do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.10.

posteriori, através de registos. A ideia de "o corpo é o motor", como na já mencionada fala de Frederico Morais, retorna. Acerca disso, para refletir sobre os usos dos corpos na arte, trago as proposições de William A. Ewing acerca da relação entre fotografia, corpo e política. Para o autor:

> Todas as fotografias do corpo são potencialmente "políticas", na medida em que são usadas para influenciar nossas opiniões ou influenciar nossas ações. Nesse sentido, uma imagem publicitária é tão política quanto a propaganda mais flagrante. O mesmo acontece com o objeto de arte supostamente autônomo, na medida em que representa atitudes e valores fundamentais.[42]

Ewing exemplifica a ideia ao analisar um estudo de Edward Weston sobre um registo de nu feminino na areia e faz a suposições questionáveis sobre uma representação que angariava a noção de passividade das mulheres, de um ideal juvenil de beleza ou mesmo sobre a harmonia assumida das mulheres com a natureza[43]. Ao longo da história da arte, foram muitos os esforços e reforços para a idealização da figura da mulher. Entretanto, uma arte dita feminista é diretamente combativa a isso. Lynda Nead em "The Female Nude" (1992), ao analisar, a partir da teoria feminista a representação do corpo feminino nu, considera que exista um *enquadramento do corpo feminino*, ou seja, o ato de representação nada mais é que um marco de regulação. Para a autora, é necessário livrar-se dos excedentes que comumente significam o corpo da mulher para, enfim, revelar o eu central e para voltar aos seus limites originais:

> A mulher se olha no espelho; sua identidade é emoldurada pela abundância de imagens que definem a feminidade. Ela é enquadrada - experiências de si própria enquanto imagem ou representação - pelos cantos do espelho e depois julga os limites de sua própria forma e faz alguma autorregulação necessária.[44]

Ao retomar os escritos de William Ewing, destaco o facto de que "uma imagem é política quando usada para influenciar opiniões, porque as imagens costumam ser apropriadas para usos que nunca foram planejados por seus criadores"[45]. Entretanto, questiono. Não seriam as imagens sempre políticas? A partir do ponto em que é construído sentido por quem vê, a imagem comunica, como um símbolo e como um discurso. Assim, a potência da

---

[42][Tradução livre]. *Cf.* EWING, William A. **The body: photoworks of the human body**. London: Thames & Hudson, 1996. p. 324.
[43]*Idem*, *Ibidem*. p. 324.
[44][Tradução livre]. *Cf.* NEAD, Lynda. "The framing the female body". *In*: **The Female Nude**: Art, Obscenity and Sexuality. London/New York: Routledge, 1992. p. 11.
[45]No original: "I have said that an image is political when it is used to sway out opinions because images are often appropriated for uses which were never intended by their makers". *Cf.* EWING (1996), *op. cit*. p. 332.

imagem/corpo como campo de batalha por vezes pode ser alienada, sobretudo, quando se trata de obras produzidas por mulheres, a partir de julgamentos morais e éticos que estão inseridos na lógica machista que compõe a sociedade e que conforma determinadas maneiras de olhar para as imagens.

Griselda Pollock em "A Política da Teoria: gerações e geografias na teoria feminista e nas Histórias das Histórias da Arte" destaca que mais do que nunca, os novos feminismos são uma política do corpo:

> (...) em campanhas em torno da saúde e das reivindicações para as sexualidades femininas, a luta contra a violência e a agressão, bem como contra a pornografia, as questões sobre maternidade e o envelhecimento. A nova política articula a especificidade do feminino numa relação especial com a problemática do corpo, não como uma entidade biológica, mas como a imagem fisicamente construída que fornece uma localização e, simultaneamente, imagens dos processos do inconsciente relativas ao desejo e à fantasia.[46]

Para a intelectual, "o corpo é uma construção, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita"[47] e não deixa de ser um símbolo dessas inter-relações entre o mundo do privado, do íntimo com o público ou social. Nos anos 60, principalmente nos Estados Unidos, não só o corpo das mulheres se tornou veículo para a obra de arte e sim suas entranhas, toda sua intimidade é exposta de maneira proposital. A vagina, para muitas artistas militantes feministas, foi a grande aliada na guerrilha contra o patriarcado em todo o mundo. Menciono a americana Judy Chicago, a cubana Ana Mendieta, a japonesa Shigeko Kubota e a brasileira Márcia X (Figura 16, 17, 18, 19). Em "Vaginal Iconology" (1974), Barbara Rose destaca que a grande **revolução** da arte praticada por mulheres usando de seus corpos e, em especial, ao tornar público um referencial tão reprimido nas sociedades machistas, tem a ver menos com a própria vagina retratada e, sim, com o que está envolto nas significações dessas imagens[48].

Deve-se dizer também que a arte dita feminista não é só nudez, dor ou violência. Ela foi e é muito mais complexa e precisa de ser percebida enquanto facto histórico, que imprimiu marcas narrativas para a arte, onde as mulheres foram as protagonistas. Conforme

---

[46]POLLOCK, Griselda. "A Política da Teoria: gerações e geografias na teoria feminista e nas Histórias das Histórias da Arte". *In*: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Género, Identidade e Desejo.** Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p. 200.
[47]*Idem*, *Ibidem*. p. 200
[48]ROSE, Barbara. "Vaginal Iconology" (1974). *In*: ROBINSON, Hilary**. Feminism - Art - Theory: An Anthology**. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 575.

reivindica a artista canadense Buseje Bailey, em "I Don't Have to Expose my Genitalia" (1993), quando critica o tratamento dado à apreciação de sua prática como mulher negra, lésbica e pobre, carregado do olhar sexualizado do corpos e ações das mulheres, sobretudo, após a Segunda Vaga Feminista[49] (Figura 20). Mesmo assim, não há dúvidas de que os anos 1960 e 70 servem como base para a produção e a liberdade criativa nunca antes experimentada por mulheres artistas e essa herança é viva até hoje, sejam elas feministas ou não.

Sobre a alcunha "feminista" e os dilemas que envolvem os recursos narrativos que aderem ou não o termo como adjetivo, como elucida Malin Hedlin Hayden, no crítico ensaio "Women Artists versus Feminist Artists: definition by ideology, rethoric or mere habit" (2010), até onde vão as estratégias para tratar do assunto "**artistas mulheres**" ou "**artistas feministas**"? É importante demarcar onde elas se aproximam, onde se afastam e sobretudo, onde se tocam. No tópico a seguir, destaco, a partir de reflexões promovidas por artistas e historiadoras da arte o que elas compreendem por arte feminista, por arte praticada por mulheres, suas relações com a política, com os estigmas, com a sociedade opressora e com as condições impostas ao género feminino.

De modo sistemático, esta tese trata, inicialmente, de aspetos teóricos ligados aos debates sobre o que se configurou ao longo do tempo como "arte feminista", a refletir acerca dos percausos e desafios ainda enfrentados a patir do uso dessa categoria de análise. Destaco como os movimentos e teorias feministas, que tem como principal objetivo reivindicar às mulheres lugares de/para ações, adentraram aos campos da escrita da história e da história da arte. A mulher passa a fazer parte, de modo ativo, como personagens e também como narradoras, bem como na apropriação de conteúdos ligados às temáticas referentes aos corpos femininos, às sexualidades, às identidades, à participação política, entre outros. Atrelado à isso, proponho caminho metodológico para ambas as disciplinas, a partir da construção de novos "atlas de imagens", inspirado em Aby Warburg, para configurar o que a autora Griselda Pollock chamou de "intervenções feministas" no âmbito académico. A promoção pela desconstrução de paradigmas basilares do pensamento ocidental, como o próprio conceito de

[49]"Há algum tempo, inscrevi meu trabalho para ser considerado para uma seleção em uma exposição de arte lésbica em Toronto. Uma jovem pertencente ao comitê de seleção perguntou: *Onde está o conteúdo lésbico em sua arte? Diga algo sobre o conteúdo lésbico ou o que você acha que reflete os aspetos do lesbianismo em seu trabalho*. O que ela quis dizer com questionar onde está o conteúdo lésbico na minha arte? Reflito com irritação nas palavras que saem de sua boca formando essas perguntas". [Tradução livre]. BAILEY, Buseje. "I Don't Have to Expose my Genitalia" (1993). *In*: *Idem*, *Ibidem*. p. 386.

arte ou mesmo dos significados dados ao "feminismo", contribuem para a abertura de caminhos que promovam a igualdade de género no campo das Ciências Humanas e Sociais.

Depois, chamo de "Grau 0: Breves Histórias dos Feminismos" o momento no qual dediquei-me a sintetizar histórias dos feminismos ocidentais, que foram as referências para os movimentos experienciados tanto no Brasil como em Portugal, durante o século XX. Esse aparato mais factual se fez necessário na medida em que considero importante historicizar as bases dos pensamentos e das práticas feministas em seus múltiplos aspetos, sobretudo, ao longo dos dois últimos centenários. A reunião dessas referências se faz de modo parcial e nem pretende contar toda a história do movimento feminista, uma vez que se trata de tarefa impossível de se realizar. Em "Transversalidades: Brasil-Portugal" ao rememorar as minhas ligações com Portugal em âmbito *transgeracional*, trago as relações históricas entre os dois países, a pensar, sobretudo, no aspeto nas questões políticas e sociais, através do recorte temático dos movimentos feministas e da prática artística em desenvolvimento e consolidação. Aqui trago as bases contextuais para a compreensão das trajetórias individuais das artistas Clara Menéres, Helena Almeida, Lygia Pape, Regina Silveira, Emília Nadal e Anna Maria Maiolino, nos respetivos cenários políticos autoritários experienciados durante as décadas de 1960 e 1970.

A fim de delimitar cada vez mais meu objeto de investigação e circunscrever a temática do corpo aliado à prática artística dessas mulheres, elegi os termos "existir", "ocupar" e "resistir" para compor o Grau 1, 2 e 3, respetivamente. Elas atuam como palavras de ordem para os agrupamentos de obras entre as artistas portuguesas e brasileiras, na tentativa de construir narrativas em torno de cada uma dessas batalhas enfrentadas pelas mulheres em relação direta às teorias feminista das décadas de 1960 e 1970, bem como interpretações contemporâneas às problemáticas. O "Existir" tem a ver com o nascimento da mulher enquanto parte de sua própria história, num processo contínuo de auto(re)conhecimento, que é, sobretudo, uma atitude política. Em "ocupar" lido com as questões referentes aos papéis sociais atribuídos às mulheres e aqueles conscientemente escolhidos por elas, uma vertente mais social/sociológica para o assunto. Já em "Resistir", trato do lado mais combativo/visceral que as mulheres encontraram para abalar as estruturas sexistas e misóginas que configuraram e ainda configuram toda uma lógica de pensamento que é patriarcal e *falogocêntrica*. Cada uma, em seu universo próprio, que é público-privado, usaram de seus corpos como artistas e do corpo como re(a)presentação de questões inerentes

ao “ser mulher”, enquanto categoria e como matéria viva. Pensar nesses trabalhos na contemporaneidade, a partir de lentes que cada vez mais promovem a mudança do status quo são fundamentais para legitimar e perspetivar a historicidade do acontecimento, na teia complexa que o envolve, entre diferentes forças e interesses.

2. ~~Afinal~~, o que é *Arte Feminista*?

Contemporaneamente, muito se discute sobre a relevância do feminismo em todos os níveis da vida social. Argumentos simplistas de que as mulheres, principalmente, as ocidentais, já galgam direitos civis, do acesso à educação, à cultura, ao meio profissional, mediam problematizações acerca do género e das desigualdades entre os sexos. No que se refere ao campo artístico, o debate ainda aparece descontextualizado da realidade, a partir de afirmações como: sempre houve a atuação de artistas mulheres ou sobre a presença maciça da figura feminina na arte, principalmente, como representação. Entretanto, a grande diferença analítica, a partir das óticas feministas, é de reivindicar o lugar das mulheres doravante suas próprias ações e experiências, não apenas mediadas por um outro, ou seja, pelo olhar dominante masculino, a ideia de *falogocentrismo*[50].

Diversos são os vetores que mostram essas assimetrias. Seja pelos artistas homens que estampam quase que integralmente os livros de História da Arte, seja pelas duras restrições que a mulheres enquanto estudantes de arte enfrentaram historicamente[51]. Seja, ainda, pela crítica de arte, ainda, de maneira majoritária, escrita e promovida por homens. Assim, a artista Judy Chicago, na obra "O que é arte feminista", 1977 (Figura 21), traz a seguinte perspetiva:

> **Arte Feminista é toda etapa de uma mulher dando à luz para si mesma**. O que é isso? Eles perguntam para ela onde quer que ela vá. Sim, o que é isso? Eles dizem. Isso tem um tamanho ou um formato, forma ou cor. Como vamos saber disso? Eles perguntam? Você sabe o que está a fazer quando faz? Eles exigem. Qual a sensação de fazer isso? Existe tal coisa? Alguns dizem sim, alguns dizem não, outros não se importam. O que é arte feminista? **É a arte que alcança e afirma mulheres, valida nossas experiências e nos faz sentir bem consigo mesmas. Arte feminista nos ensina que a base da cultura se baseia numa falácia perniciosa, a falácia que nos leva a acreditar que a alienação é a condição humana real e o contato humano é inatingível.** Essa falácia dividiu nossos sentimentos de nossos pensamentos, essa falácia que fez com que o planeta se dividisse, como são os sexos. Arte feminista é a arte que nos conduz para um futuro onde esses opostos podem ser reconciliados e, assim, nós mesmos e o mundo feitos por inteiro. Enquanto ela subiu em passos familiares, guardados pelos antigos leões de pedra, ela pode sentir seu coração a bater forte em antecipação ao prazer que ela encontraria nas paredes do museu de arte. Ela verificou seu casaco e subiu as escadas de mármore para as galerias

[50]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 1: Existir".

[51]Em sua tese de Doutoramento, a socióloga brasileira Ana Paula Simioni estudou o cotidiano de mulheres brasileiras nas academias de arte em Paris, em fins do século XIX e primeiras décadas dos anos 1900. *Cf.* SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras (1884-1922).** São Paulo: Edusp, 2008.

> no andar de cima. As linhas de imagens a encaravam e depois, enquanto ela passava lentamente pela sala lotada, uma coisa curiosa começou a acontecer. **Ela sentiu sua visão de mundo retroceder diante do poder de muitas imagens que distorceram seu corpo, negaram sua mente e afirmaram sua feminilidade apenas como presença passiva, nunca como força ativa. Parando na seção da recente abstração americana, ela olhou para as pinceladas e superfícies frias das pinturas.** Ela não podia se relacionar com o domínio de uma superfície, como esses pintores haviam feito, ou com a ocultação de tanto sentimento real por trás de uma fachada pintada com presunção. Ela não suportava a arrogância implícita no trabalho que apresentava o ambiente da tela como um lugar a ser moldado e conquistado, não a ser acariciado. Para ela, as implicações de agir de forma tão agressiva sobre uma pintura estavam ligadas à **agressão masculina no mundo**. O mundo visualizado dessa maneira parecia um mundo a ser moldado, formado, fixado. Para ela, a tela representava o próprio ser e o processo de fazer arte foi simbólico do próprio processo da vida. Isto deveria ser descoberto, não manipulado; nutrido, não controlado. E ainda assim aqui era beleza também, a beleza do espírito humano e apesar de toda a dor que essas pinturas a levou a experimentar, o artista nela sempre foi movida pela arte, no entanto, falhou a consciência que criou. Por que ela podia ver toda a valores do mundo refletidos na arte que ela viu? A arte e a vida não eram separadas? Como homens e mulheres, bem e mal, corpo e mente?[52]

Chicago está posicionada nas bases da arte feminista da segunda metade do século XX e traz imaginários referentes à percepção do conceito da arte, do objeto artístico, bem como do papel das instituições na composição de lugares delimitados para atuação. Ambiente extremamente masculino, a Arte – em maiúsculo – enquanto campo disciplinar, prático e simbólico[53] precisou ser enfrentada, para uma colocação das mulheres em perspetiva ativa. O movimento feminista tem muito a ver com este processo de pertencimento das mulheres e do domínio de seus próprios corpos.

É interessante pensar que o corpo nu feminino sempre esteve em exibição, desde o Renascimento e não havia qualquer *tabu* quando o assunto era a representação do feminino. Arte feita por homens e para homens, reproduziam corpos sexualizados, padronizados. Aliado aos questionamentos propostos por Judy Chicago, retomo aos escritos de Barbara Rose em "Vaginal Iconology" (1974) com a pergunta: para dignificar a "diferença" feminina, o que a arte feminista deve glorificar?

---

[52][Tradução livre]. Judy Chicago. "What is Feminist Art", 1977. Litografia em papel. 31,8 × 25,4 cm. Tate American Foundation, TATE Modern. Londres, Inglaterra.

[53]O conceito de campo é apresentado como uma recusa a interpretações internas (idealistas) e explicações externas (estruturalistas). Avança para a perspetiva que entende o mundo social como uma teia de relações objetivas, que, dariam ao observador a chance de ruptura com a percepção comum da sociedade como algo dado. *Cf.* BOURDIEU, Pierre. "A gênese do conceito de habitus e campo". *In*: **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

> A resposta é óbvia, e mesmo que a arte feminista não tenha slogans que proclamem "poder para a púbis", é disso que se trata essencialmente. Pois grande parte da arte feminista que foi rotulada de "erótica" porque retrata ou alude a imagens genitais não é nada disso. É projetado para despertar as mulheres, mas não sexualmente. [54]

Acrescento: promover o despertar das mulheres para seus próprios corpos, em seus próprios termos. Não só de mulheres para mulheres, e sim de mulheres para todos. Reivindicar os espaços de fala e também de escuta para todos os assuntos, sobretudo, os políticos, usando de artifícios diversos, alguns mais viscerais/reflexivos, outros mais representativos/comunicativos. Buscar a liberdade e o poder sobre suas próprias escolhas, sobre seus corpos – à imagem & semelhança – entre nós e todos, contra a supremacia *falogocêntrica*:

> Ao representar os órgãos genitais femininos, as mulheres artistas atacam uma das ideias mais fundamentais da supremacia masculina - que um pênis, por ser visível, é superior. Em questão, na iconologia da vagina, há um ataque aberto a doutrina freudiana da inveja do pênis, que postula que todas as meninas devem sentir que estão perdendo algo. O movimento de autoexame entre as mulheres que se esforça para familiarizar as mulheres com seus próprios órgãos sexuais e as imagens na arte de vaginas não ameaçadoras e obviamente completas estão ligados em seus esforços para convencer as mulheres de que nada está faltando. Ao perceber que a "igualdade" depende de mais do que direitos iguais e salários iguais, as mulheres estão exaltando imagens de seus próprios corpos.[55]

Ora, uma sociedade que tem como base as desigualdades, retira das mulheres o protagonismo em diversos níveis, todavia, tal realidade vem sendo descoberta, ainda que em passos lentos, principalmente se analisada na perspetiva do tempo cronológico *vs.* o tempo histórico[56]. Uma estratégia para o desmantelamento dessas discriminações contras as mulheres são as análises das estruturas de poder e dos valores culturais, estéticos, políticos e

---

[54][Tradução livre]. *Cf.* ROSE (1974), *op. cit.* p. 575.

[55][Tradução livre]. *Idem*, *Ibidem*. p.576-577.

[56]Para o historiador Reinhart Koselleck, a cronologia, enquanto ciência auxiliar à história, responde às questões sobre datação e medidas variadas de tempo. Esse tempo biológico, único e natural, regido sob a perspetiva do sistema planetário e calculado segundo as leis da física e da astrologia, tem o mesmo valor sempre, ou seja, é objetivo. Já o tempo histórico, está associado às ações humanas, sejam elas sociais ou políticas. Numa relação dialética entre passado e futuro, agem e sofrem as consequências das ações. A partir disso, Koselleck desenvolve uma metodologia de investigação que leva em consideração o que chamou de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa*, numa relação antitética e também simétrica. Não se pode ter um sem o outro. São equivalentes às categorias históricas de espaço e de tempo. No caso da história das mulheres, o tempo cronológico denuncia e o tempo histórico ressignifica. Sobre o conceito de tempo histórico: *Cf.* "Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas". *In*: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Contratempo: Ed. PUC-Rio, 2006. pp. 305-327.

económicos enraizados, com narrativas que alegam as diferenças "naturais" entre homens e mulheres[57], sobretudo, no que tange aos usos sociais dos corpos.

Ironicamente e de maneira bastante perspicaz, o enredo produzido pelo coletivo *Guerrilla Girls* no final da década de 1980 é ainda tão atual e exemplifica um pouco das "vantagens" de ser uma artista mulher. O trabalho foi reapresentado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2017 (Figura 22). Trabalhar sem a pressão de obter sucesso, pois o trabalho de uma mulher dificilmente será bom o suficiente aos olhos da sociedade. Entretanto, por sorte, também não passará pelo constrangimento de ser chamada de "génio". Independente do que a artista mulher faça, sempre estará rotulada como "expressão feminina". Provavelmente, irão conhecer seu trabalho depois dos 80 anos e será incluída em versões revisadas da História da Arte, como prémio de participação. Ou viver o dilema de escolher entre a carreira, o casamento e a maternidade e acabar por ter mais tempo para trabalhar quando seu companheiro a dispensar por alguém mais jovem. Ver suas ideias vivas em outros trabalhos, provavelmente promovidos por homens e os observar ganhar todos os louros por isso. Esses são só alguns dos percalços que artistas mulheres enfrentam simplesmente pela sua "condição"[58].

Como Judy Chicago e o coletivo *Guerrilla Girl* destacam em suas obras-manifesto, sobre que imagens as mulheres encontram sobre elas mesmas, enfileiradas nos museus e instituições de arte? Sempre nuas? Sempre numa posição de inferioridade? Sempre dominadas? (Figura 23) Algo estava sob uma cortina de fumaça e os feminismos tentam trazer isto para o topo de novas narrativas. Retomando a hipótese de que o feminismo, a arte feminista ou práticas artísticas promovidas por mulheres (sejam elas feministas ou não) podem ser consideradas como práticas de uma *arte de guerrilha* contra o *status quo,* destaco

---

[57]HAYDEN, Malin Hedlin. "Artistas mulheres versus artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito?" (2010). *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019. p. 313.

[58]Em "Manifesto pela Arte de Manutenção, 1969!", a artista americana Mierle Laderman Ukeles faz as seguintes colocações: "Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe. (Não necessariamente nessa ordem). Eu lavo, limpo, cozinho, reformo, apoio, preservo etc. pra caramba". Além disso (até então separadamente), eu *faço* Arte. Agora, vou simplesmente fazer esses trabalhos diários de manutenção, e elevá-los à consciência, exibi-los como Arte. Vou morar no museu e fazer o que faço cotidianamente com meu marido e meu bebé, pelo tempo que durar a exposição. (Certo? Ou, se vocês não me quiserem aqui à noite, vou vir todos os dias) e fazer todas essas coisas como atividades públicas de Arte: vou varrer e encerar o chão, tirar poeira de tudo e lavar as paredes (isto é, pinturas de chão, trabalhos de espanador, esculturas de sabão, pinturas de parede), cozinhar, convidar pessoas para comer, promover aglomerações e disposições de todos os resíduos funcionais". *Cf.* UKELES, Mierle Laderma. "Manifesto pela Arte de Manutenção, 1969!". *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019. p. 44.

a abordagem bastante interessante que problematiza a diferença entre "artistas mulheres" e "artistas feministas". A discussão promovida pela historiadora da arte sueca Malin Hedlin Hayden chama atenção para o facto de que essas categorias, por muitas vezes, são tratadas como sinónimos, gerando dois principais equívocos: 1) artistas mulheres incluídas em exposições feministas se tornam automaticamente artistas feministas e 2) deveriam haver maneiras distintas e reconhecíveis entre estudar/expor "artistas mulheres", "artistas feministas", "artistas feministas mulheres" ou mesmo "artistas feministas homens". Ou seja, o que a historiadora quer problematizar a maneira que o termo feminista atua como *ethos,* uma espécie de rótulo:

> Falando em termos retóricos: a marca "feminismo" opera como metonímia, substituindo a categoria "artistas mulheres" por "artistas feministas (mulheres)". A metonímia é empregada de forma generalizada e é retoricamente compensadora, dado o lugar-comum da proximidade entre essas duas definições de atividade(s) humana(s) (ou seja, os fatos de que elas realmente coincidem na vida real e de mais mulheres do que homens tenderem a se identificar como feministas). É o lugar-comum dessa fusão que torna possível a substituição da categoria "mulheres" com o(s) aparentemente semi-idênticos(s) grupo(s) de feministas.[59]

Ao tratar do desenvolvimento do feminismo como prática artística, a autora relaciona os enquadramentos ideológicos e teóricos dos feminismos às eventuais mudanças de significados e definições. Hayden afirma que a diferença entre as categorias "mulher" e "feminista" não são tão óbvias; a primeira é compreendida como sexo, natural e não como género (uma construção). Já a segunda, implica em escolha, como "performatividade", dito de outro modo, como expressão de ações ideológicas, como consciência e completa:

> Acredito que para compreender práticas artistas como feministas deveria se basear na agenda política veemente da própria artista, considerando que entender obras de arte feministas é uma possibilidade de lê-las como algo que implica uma ideologia, política e retórica feminista (comunicada).[60]

Assim, destaca que ser uma mulher em ação não pode significar de forma automática agir politicamente, enquanto que ser feminista pode não ser considerado apenas agir politicamente[61]. São as generalizações que rotulam a complexidade que é a experiência humana, não só as consideradas femininas ou feministas e é aí que residem grandes problemas, sejam eles à nível social, teórico, filosófico, historiográfico e também prático (no

---

[59]HAYDEN (2010), *op. cit*. p. 315.
[60]*Idem*, *Ibidem*. p. 324.
[61]*Idem*, *Ibidem*. p. 324.

que tange a arte). A autora sintetiza a questão e eu concordo com ela quando diz que nem tudo que tem a ver com mulheres enquanto categoria se torna automaticamente feminismo (e vice-versa), e que, portanto, devemos ter cautela em relação a como, quando e onde empregamos categorias que são de tipos diferentes. Não se pode esquecer que grande parte dos trabalhos considerados ou autointitulados feministas tratam do corpo feminino de maneira autobiográfica. Nas décadas de 1960 e 1970, as mulheres estiveram envolvidas na criação de um tipo específico de estética, que usou da performance, da *body art* e da arte conceitual para tornarem-se as grandes protagonistas de uma espécie de laboratório para a desconstrução de suas identidades[62]. Criaram espaços de expressão, ativismo e intervenção, onde as performances de caráter autobiográfico desempenham papéis de protesto, resistência, reinvenção, transformação e mesmo sobrevivência[63].

Griselda Pollock em "Framing Feminism" (1987), propõe que o que faz uma obra de arte feminista é a forma como intervém no conjunto de relações sociais, na receção artística e em suas significações, que também são históricas[64]. Diferencia "intervenções feministas" de "efeito feminista", ao reconhecer o potencial político que obras de arte podem ter independente do que declaram as artistas ou das intenções por detrás daquele trabalho, além de seus contextos de produção. Basicamente, unindo as ideias de Pollock e Hayden, meu exercício não será de colocar determinadas artistas na gaveta do feminismo, enquanto teoria ou atitude política perante o mundo. Muito pelo contrário, o movimento é dialético e transversal, ao perceber as relações e complexidades entre as estruturas que compõe a sociedade em perspetiva histórica com as experiências artistas de mulheres brasileiras e portuguesas, além de perceber esses efeitos feministas que cada obra selecionada traz em sua época e suas reverberações em relação aos trabalhos de suas sucessoras até hoje e com o público. Entretanto, não se pode deixar de mencionar que a militância feminista é bastante mal vista pela sociedade em geral, na acusação de que ao invés de conscientizar, afasta as pessoas do movimento, independente do género, orientação sexual, classe, raça.

Quem diz que uma arte é feminista? Quais são os óculos e de quem são os óculos para perceber esta prática? Em quais gavetas querem colocar a arte feminista? Porquê a artistas

---

[62]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 3: Resistir".
[63]PINHO, Armando F. e OLIVEIRA, João Manuel de. "O olhar político feminista na performance artística autobiográfica". *In*: **Ex Aequo**. n. 27, 2013. p. 63.
[64]POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. **Framing Feminism**: **Art and the Women's Movement, 1970-85**. Londres: Pandora, 1987. p. 96.

feministas e suas obras ainda precisam de explicações, justificações (como viu-se na já mencionada obra de Judy Chicago)? Penso que ainda há certa dominação do território da arte feminista como "excêntrica", "exótica" ou demasiada "política". Facto que, para os que entendem arte a partir de uma visão idealista/formalista, enfraquece a prática artística das mulheres, pois não seguem determinada forma socialmente aceita. O mais perigoso com essas constatações é pensar que artistas, pesquisadoras, curadoras e, incluo, o público em seus discursos e posições perante as obras, acabam por corroborar com ideias que alocam a arte feminista numa bolha se comparada ao que se entende como "boa arte". A consequência disso é pô-las fora da História da Arte, ou de serem caracterizadas apenas como ações isoladas, de dentro/para o movimento feminista. O texto "Por que não houve grandes mulheres artistas", de Linda Nochlin (1971) trata exatamente deste assunto, aparece como ponto de viragem da historiografia e de crítica à teoria da arte, ao mapear algumas das possíveis razões que levaram ao esquecimento e desqualificação da participação das mulheres no campo artístico em perspetiva histórica e torna-se pioneira na abertura desse lugar institucional às artistas tanto do passado como do presente. Afinal, como, historicamente, não se convencionou atribuir às mulheres a posição de grandes artistas?[65]. Essas naturalizações sobre a falta de qualidade das obras promovidas por mulheres ou pré-conceitos sobre duas motivações acontecem justamente pela falta de análise crítica do conceito de arte e consequentemente, de arte feminista. Para isso, conforme aponta Luce Irigaray, deve-se jogar na fogueira as palavras fetiches do patriarcado[66] e, aqui, incluo a Arte, para enfim, quebrar com a visão f*alogocêntrica.*

Outra pergunta pertinente diz respeito ao porquê devemos escrever sobre "história da arte feminista", como elucida a professora e investigadora Manuela Hargreaves, numa época em que as mulheres já estão presentes numa grande parte das instituições artísticas do mundo? As respostas são múltiplas e se relacionam com a perspetiva histórica do "tal" problema. De acordo com a autora:

> As razões são várias e remontam senão ao início da pintura enquanto manifestação criativa do ser humano, às grandes transformações ocorridas no século passado, período em que a mulher sucessivamente se liberta de condicionantes que não lhe permitiam atuar na plena consciência de ser mulher. Ou seja, foi preciso chegarmos ao século XX para que esse encontro

[65]Publicação original datada de 1971. *Cf.* NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
[66]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 1: Existir".

> se fizesse, e porventura esse processo ainda está em curso. O que é ser mulher na plena aceção do termo e neste particular o que significa ser mulher artista? Durante centenas de anos, e na opinião generalizada da sociedade, foi equivalente a uma função acessória, decorativa, com traços de amadorismo, olhada com condescendência pela sociedade em geral, e pelas instituições vigentes. Um bom passatempo para horas intermináveis de confinamento doméstico, uma mais valia que acompanhava as artes do bem fazer, a par dos bordados ou do domínio do piano.[67]

Destaco que existem duas camadas principais acerca desta questão. Uma primeira, à nível institucional e académico, onde, de facto, muito se tem avançado nos debates sobre a participação das mulheres na História da Arte, com publicações em revistas científicas e temáticas para dissertações e teses. Cada vez mais, elas estão a ser incluídas nos livros, nos museus, em exposições individuais ou coletivas, nas coleções, nos eventos de arte por todo o mundo, como as feiras e bienais. Esses ganhos não surgem por acaso, são respostas às iniciativas teóricas, de reflexão/escrita e consequente prática. Entretanto, ainda há muito o que percorrer nesse sentido, uma vez que o conhecimento não está enclausurado nas paredes das universidades, museus, instituições culturais. Conectado a isso, parto para o segundo ponto, aquele que tem a ver com o aspeto público dessas discussões. Tornar o debate acessível e garantir transposições, como por exemplo, das barreiras linguísticas, uma vez que grande parte da teoria feminista publicada e acessível é de origem estrangeira (França e Estados Unidos, sobretudo), conforma-se como uma estratégia de continuidade e manutenção desta problemática. As temáticas envolvendo as mulheres e suas ações na História e na História da Arte ainda devem aquecer o mercado e a crítica de arte, o mercado editorial, a História Pública, as salas de aula universitárias e escolares, bem como as conversas de grupo e pensamentos subjetivos daqueles que se deixam inquietar pelo tema, sendo objetivo desta tese contribuir para essas reflexões/pensamentos/perguntas.

2.1 Mitigar o conceito *arte* de/para os feminismos

No mundo artístico, são enormes os dilemas e barreiras, independente do género. Mas, quando se trata de mulheres, a problemática é multiplicada, uma vez que a "Arte" enquanto conceito foi campo definido pelos detentores de poder (seja ele religioso,

[67]HARGREAVES, Manuela. "Porquê escrever sobre história da arte feminista, nesta época em que as mulheres artistas estão já presentes numa grande parte das instituições artísticas do mundo?" *In*: **ARTECAPITAL** /PERSPETIVAS/ 2020-05-01 (PARTE I). Disponível em: https://www.artecapital.net/perspetiva-231. Último acesso em 30 de maio de 2022.

aristocrático e burguês). E esses lugares de poder, historicamente, não foram atrelados às mulheres, nem na teoria da e para a arte, nem na prática.

Para adentrar nesta problemática, criei um percurso próprio. Aproprio-me das considerações de Carolyn Dean, no ensaio "O problema com (o termo) arte" (2006)[68] que inicia com a seguinte afirmação: "Muito do que hoje é chamado arte não foi feito como arte". Ao analisar atribuições como "primitivo", "exótico" (ou qualquer outro adjetivo colado ao termo arte) para pensar a produção material em sítios não europeus, indaga porquê que o incómodo somente é percebido no uso dos adjetivos e não do substantivo? Ora, aqui, vê-se um problema teórico acerca dos significados da palavra/termo arte e como é reproduzido como tal. Há também um problema político, ou seja, no que se refere ao aspeto da dominação cultural. A autora afirma que:

> Embora muitos possam concordar que "arte" é um termo ambíguo, com significados diversos e inconsistentes, um número surpreendente e pequeno de pesquisadores das chamadas especialidades AOA (África, Oceania, Américas), os campos focados em culturas mais comumente rotuladas de "primitivas", enfrentam esse problema de frente. Alguns historiadores da arte mais recentes que trabalham com as diversas especialidades AOA evitam o problema ao se recusarem a dizer o que é arte; eles se concentram, em vez disso, nos objetos que foram colecionados e expostos no ocidente como acontece com a arte.[69]

Ao analisar as práticas de grupos para os quais o conceito de arte não existia ou ainda não existe – quando incluídas nessa categoria de análise – não deixam de passar pelo processo de aculturação ou a chamada apropriação cultural. Quando se nomeia algo como "arte", corre-se o risco de recriar sociedades à imagem de um determinado modelo, salvo seja, o ocidental. E não só isso, ao equiparar práticas fora de seus contextos específicos, julgamentos como "primitivo" ou "exótico" surgem não para classificar e sim, para inferiorizar aquilo que não se enquadra na ideologia estética ocidental e burguesa. Já não é a primeira vez que essa expressão surge, falarei dela com mais cuidado no próximo tópico, entretanto; para agora, cabe destacar que o que chamo de estética burguesa tem a ver com padrões que consideram "boa arte" uma série de características reunidas em dado momento

---

[68]DEAN, Carolyn. "The Trouble with (the Term) Art". *In*: **Art Journal**. N. 65.2, 2006. Utilizarei a tradução disponibilizada pela Professora Doutora Ana de Gusmão Mannarino, vinculada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a quem eu agradeço pelas conversas e ajudas dadas a mim durante esses últimos anos.

[69]*Idem*, *Ibidem*.

histórico. Essas são perspetivas colonialistas que criam explicações da arte e para a sua história. Conformam noções de gosto, qualidade e originalidade.

Quando é dito que isso é arte, primeiro é percebida uma questão dialética, na medida em que toda afirmação pressupõe uma exclusão ou uma negação, oposição. Em segundo lugar, quando se afirma algo, percebe-se mais sobre quem fala/atribui valor, do que propriamente do que está sendo observado/julgado. Aqui, há uma voz ativa e outra passiva, mas elas não necessariamente se apercebem de seus lugares. Trouxe este exemplo da arte primitiva e suas relações com o conceito de arte enraizado em nossa cultura geral, pois o considero uma boa entrada para pensar sobre o que acontece com a "arte feminista". Nesse caso, há dois problemas: um institucional e que, de certo modo, é político, quando há quem diga que isso e não aquilo é arte feminista. O outro, quando se conceitua "arte feminista" como qualquer outra coisa, menos como arte nos tais moldes da estética burguesa ocidental. É nesse aspeto que os preconceitos e entraves que vem atrelados ao adjetivo "feminista" respigam na arte dita com ou considerada como.

As discussões sobre descolonizar muitos conceitos arraigados em nossa cultura também surgem quando o assunto é curadoria. Amelia Jones no artigo "Temas feministas versus efeitos feministas" (2016) chama atenção para as diferenças entre o tratamento dado à arte dita feminista ou iniciativas que curam obras de arte a partir de uma perspetiva feminista. Primeiramente, em ambos os casos, corre-se o risco de escorregar em definições pré-concebidas, seja de arte, seja de arte feminista ou mesmo de arte feita por mulheres. Ao analisar algumas exposições emblemáticas nas últimas décadas que trataram de trabalhos produzidos por mulheres e outros trabalhos feministas, Amelia Jones problematiza as barreiras, equívocos e até reproduções de ideias que nada tem a ver com as intenções das mostras, falhas que ocorrem pois não há o cuidado em pensar de que ponto surgem e são utilizados determinados conceitos, nomenclaturas, adjetivos. Destaca que por vezes, a curadoria reproduz estereótipos que simplificam toda a experiência de uma obra de arte, com discursos que delimitam o lugar da artista mulher e de suas obras numa caixinha específica e isolada do restante das práticas artísticas. Essas iniciativas acabam por segregar ou transformar a arte feminista num nicho demasiado específico, com discursos internos que servem somente de e para grupos, facto que nada tem a ver com o movimento feminista, que pressupõe justamente a universalidade e a autonomia de todas e todos. Sobre as relações entre feminismo e curadoria, a autora considera importante que:

> Curar envolve trabalhar em arquivo e construir histórias; envolve olhar para as obras de arte e fazer escolhas a respeito de quais dela incluir; a curadoria é orientada por concepções de importância, de como e o que deve ser visto, e o que vai acabar sendo encontrado no museu. A curadoria torna concretos argumentos sobre as histórias da arte feministas e suas estratégias; a curadoria constrói certos tipos de narrativas históricas, ou, em alguns casos, intervêm em narrativas já existentes.[70]

O termo curadoria tem em sua origem semântica a palavra cura, que possui como um de seus significados: solução para algo. Embora seja aplicado para a realização profissional ligadas às artes visuais e às instituições culturais, quando elucidada em seu significado mais básico, afirmo que a ação de curar nada mais é que solucionar um "problema" a partir de uma questão e de um percurso. Para fazer uma tese, há um enorme trabalho de curadoria ao dispor os conteúdos e construir uma inteligibilidade única para a reunião de referências consultado com as ideias originais e imagens. Jones atenta para o facto de que a prática curatorial é um dos mais importantes espaços para a constituição tanto de narrativas sobre a arte feminista quanto de teorias feministas em torno da curadoria e da escrita da história[71].

Dito isso, é fundamental para esta tese repensar o conceito de arte e suas reverberações na escrita da história da arte tendo a questão feminista como problema e as questões referentes às mudanças no estatuto da arte como percurso. A prática da arte contemporânea surge justamente nesse tempo de desconstrução de muitos paradigmas da compreensão do objeto artístico e as redes que o envolvem enquanto experiência concreta. Rosalind Krauss em "A escultura no campo ampliado" (1979) traz uma análise bastante original sobre o processo contemporâneo no que diz respeito às nomenclaturas e categorias para a arte[72]. No século XX, a história da arte experimentou uma avalanche de produções artísticas que não mais se enquadram nas convenções estéticas das chamadas "belas artes", quais sejam: pintura, escultura e arquitetura. Ao estudar o termo "escultura"[73] em relação a práticas artísticas promovidas nos anos de 1960 e 1970, em especial, em referência ao

---

[70]JONES, Amelia. "Temas feministas *versus* efeitos feministas: a curadoria de arte feminista (ou seria a curadoria feminista da arte?)" (2016). *In*: **Histórias das mulheres, Histórias feministas: Antologia**. Vol. 2. São Paulo: MASP, 2019. p. 365.

[71]*Idem, Ibidem*. p. 365.

[72]KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado" (1979). *In*: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.17, 2008.

[73]"Nos últimos 10 anos, coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável". *Cf. Idem*, *Ibidem*. p. 129.

movimento *Land Art*[74], Krauss destacou como novos paradigmas reconstroem especificidades da arte e coloca produção e as/os artistas numa arena ampliada de apreciação de suas próprias condições, sem restrições ou aprisionamentos[75] (Figura 24). Significo a noção de *campo ampliado* trazida por Rosalind Krauss para a prática artística em geral e sobre o papel da/do artista, na medida que seus lugares de atuação na contemporaneidade se alargam e extrapola os lugares comum da experimentação atrelada ao manual, à forma ou mesmo aos materiais. Assim, quem pratica arte no contemporâneo ocupa diversos papéis no dito novo sistema, que já não diz respeito apenas ao produto final: são críticos, curadores, investigadores e teóricos. Tudo ao mesmo tempo e de maneira orgânica – facto que impacta diretamente na escrita da história da arte, onde a identidade de uma obra não está em suas filiações ou escolas, e sim aos estatutos adquiridos através de noções como autoria e originalidade:

> Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. Fica óbvio (...) que a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.[76]

Sobre essa centralidade e controle da expressão na figura do/da artista Hal Foster escreveu um interessante ensaio onde vai tratar de questões referentes à qualidade estética atribuída às obras e suas relevâncias sociais/políticas, onde o/a artista atua como leitora do mundo. Discute o redirecionamento e o aparecimento de um novo paradigma contemporâneo: "O artista como etnógrafo" (1996)[77]. Para tanto, dialogou com escritos de Walter Benjamin, que tratou do assunto na primeira metade do século XX, ao chamar o artista de esquerda "para tomar partido junto ao proletariado" com a ideia de "Autor como produtor" (1934). Para Benjamin, o termo produção surge para definir a atuação do artista comprometido não mais com o fazer, com a artesania, ou seja, o aspeto prático ou final da arte, e sim em como esses trabalhos – sejam eles escritos ou pictóricos – se relacionam com a sociedade e na posição que ocupam na luta de classe. Uma atuação mais intelectualizada é uma forma de

---

[74]*Land*, do inglês, significa terra e foi nome dado à arte produzida em terreno natural, tornando o próprio ambiente como obra de arte.

[75]De acordo com Krauss: [...] a escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, permissão para pensar essas outras formas". KRAUSS (1979). *op. cit*. p. 135.

[76]*Idem*, *Ibidem*. p. 136.

[77]FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". *In*: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.12, 2005.

afastar artistas das questões inerentes ao povo, ao proletariado, parcela da população alienada a partir da exploração do trabalho e traz a ideia da importância pedagógica que artistas têm em seu ofício:

> Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. Assim, é decisivo que a produção tenha um carácter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores.[78]

Seus trabalhos devem ser produtos da luta contra a burguesia, no caso do feminismo, contra isso e mais: em oposição ao patriarcado, ao sexismo, ao racismo. Esse chamamento político que parte da teoria para a prática no caso do feminismo ocorreu de dentro para fora, de dentro para dentro e de fora para dentro. Já foram mencionadas ao longo desta introdução alguns exemplos de obras de arte que usam do recurso narrativo para instigar um olhar mais sensível às questões das mulheres na arte, em como suas obras são compreendidas e julgadas. Considero que artistas foram inspiradas por teóricas ou por fenómenos políticos contemporâneos às suas experimentações, bem como suas obras inspiraram outros movimentos.

É interessante pensar que todas essas mudanças na atitude das artistas com relação aos seus trabalhos e a consciência do seu lugar social, a historiografia da arte também se altera. Acerca da escrita, não existem mais ordens de sucessão "natural" que permitam desencadear semelhanças e oposições estilísticas numa linha sucessória/cronológica. Renato de Fusco em "História da Arte Contemporânea" (1988) argumenta que a arte moderna inaugurou uma forma específica de praticar arte, onde não é mais feita a partir da natureza e seus códigos, criaram-se novos códigos. Para o autor, o grande problema da crítica e da historiografia a partir da experiência moderna e contemporânea é que há imensa dificuldade em explicar esses novos códigos em que a arte é produzida. Para a sua escrita, propõe uma organização autêntica que aproxima esses códigos em diferentes linhas: expressividade, formatividade, onírico, arte social, arte útil e arte da redução[79].

Anne Cauquelin em "Arte contemporânea" (2005)[80] parte de um mesmo problema levantado por Fusco, que é sobre a apreciação do público diante da arte contemporânea.

---

[78]BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". *In*: **A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006. p. 271.
[79]DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
[80]CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

Desnorteado, é como a autora define. Ao analisar a arte moderna e a arte contemporânea, a primeira, ligada ao regime do consumo e a segunda ligada a um regime da comunicação, a ideia de rede/sistema surge para reunir ações de artistas, instituições e o público. Cansados de ideias universais que conformam a teoria e a história da arte, Cauquelin destaca que é na arte contemporânea que a liberdade criativa é explorada com o experimentalismo. Entretanto, diversos fatores como temas, formas, suportes, lugares, materiais ainda se encontram vinculados às instituições, ao sistema da arte e suas redes, onde auxiliam na repercussão e nas significações do trabalho de arte. É nítido que existe qualquer alienação nesse processo, uma vez que as instituições, exceto aquelas com pautas específicas, ainda são conformadas pela estética burguesa e pela lógica do mercado. A crítica de Amelia Jones aos grupos feministas que produzem conteúdos de si e para si tem a ver com o que Anne Cauquelin endossa.

Mesmo sem ser capaz de defini-la, a arte contemporânea precisa ser contada, narrada. O curador e crítico de arte brasileiro Ronaldo Brito, afirma que não deve haver uma teoria da arte contemporânea pois é próprio dela não ter uma única definição[81]. Concordo e digo que para a arte contemporânea, a máxima deve ser o estudo de eixos; experiências compartilhadas e seus interlocutores. Comparar, de maneira transversal, experiências que se tocam, em alguma medida, como uma teia, onde as linhas tão finas se cruzam em diversos pontos e de maneira organicamente construída. Para conformar o que chamo de teia, uma estratégia é considerada por Ronaldo Britto: o papel fundamental da História da Arte na contemporaneidade, uma vez que é cada vez mais necessário investigar o campo de atuação à nível de uma consciência crítica, ou seja, partir do interior da própria arte, "violar sua intimidade em oposição às estruturas já definidas"[82]. Assim, o movimento de começar pela crítica ao próprio conceito de arte faz todo o sentido.

Ronaldo Brito questiona: "o que fazer quando tudo já foi feito?" Penso que esse foi um dos grandes dilemas de artistas do século XX e XXI A originalidade é um estigma atribuído ao artista (génio), traço fundamental de uma estética burguesa. Percebe-se como ainda hoje o que esperamos da arte está intimamente pautado nos ideais construídos ao longo dos séculos pela história da arte ocidental e isso é bastante perigoso. O autor chama atenção para o facto de que a arte está condenada à reflexão e eu concordo absolutamente com ele. A

---

[81]BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.
[82]*Idem*, *Ibidem*.

arte nada mais é que uma constante dúvida sobre si mesma, uma vez que o objeto está sempre em conflito com o sistema que o engendra. Conforme Brito, ao mesmo tempo que pensamos "arte" antes do início da arte, é possível pensar arte depois do fim de uma ideia de arte[83]. Novas práticas da arte exigiram um alargamento ou mesmo alterações conceituais e a ideia de uma suposta "morte" da arte surge.

Foram várias as abordagens para tratar do assunto. Lucy Lippard, historiadora, crítica e curadora de arte é nome fundamental para a teoria da arte contemporânea ao escrever, em inícios da década de 1970, sobre o tema da "desmaterialização do objeto de arte". Defensora da arte feminista, chegou a ser co-fundadora, em 1971, da "West-East Bag", uma rede internacional de mulheres artistas. O grupo protestava contra os museus pela falta de representação feminina em coleções e exposições, entretanto, foi dissolvido dois anos depois. No texto "The Dematerialization of Art", escrito em 1967 e publicado em 1968, com a parceria do crítico de arte e curador John Chandler, discutem acerca das manifestações artísticas que enfatizavam o processo do pensamento em detrimento da materialidade física. O texto foi escrito exatamente no recorte em que ocorriam significativas exposições e obras que marcaram a arte conceitual no mundo ocidental. A grande questão perspetivada diz respeito ao papel da narrativa para a compreensão de uma arte que se diz, antes, como conceito, do que como objeto concreto/visível. Relacionam esse fenómeno com a possibilidade da desintegração da própria crítica de arte em detrimento da arte conceitual, uma vez que ela é uma arte sobre a crítica e pensamento, e não o binómio arte-objeto. Investem numa argumentação que valorize essa nova maneira de se relacionar com a arte, que é visualmente forte e teoricamente complexa[84]. Em 1973, Lucy Lippard publicou o livro "Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", onde dá continuidade aos estudos sobre a prática da arte conceitual e as transformações no ambiente artístico norte-americano[85]. A autora usou de sua trajetória intelectual no ambiente do museu e organizou, de modo cronológico, uma série de textos, obras de arte, entrevistas, documentos variados que registaram a prática da arte conceitual durante 6 anos. O livro, considerado como o próprio objeto, documentou a confusão enfrentada pela união entre práticas críticas, curatoriais e artísticas. Assim, Lippard identificou e catalogou uma nova forma de criticar e curar a arte.

---

[83]*Idem*, *Ibidem*.
[84]LIPPARD, Lucy and CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. Art International n. 12, 1968.
[85]LIPPARD, Lucy. **Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Los Angeles: University of California Press, 1997.

Seria esse então o novo capítulo para a história e historiografia da arte ou seria justamente o seu fim?

A ideia sobre a desmaterialização do objeto de arte acaba por trazer problemáticas mais profundas sobre o estatuto da arte representação/forma/pensamento. Hans Belting em "O fim da História da Arte", publicado originalmente em 1983 e reeditado em 1995, analisou categorias e conceitos já esgarçados no âmbito da história da arte e problematiza os caminhos percorridos pelos historiadores do passado e do seu próprio tempo. No prefácio, chamou atenção para as questões referentes ao título da obra, que, segundo ele, não impressiona mais tanto, na medida em que o debate já se popularizou, seja dentro dos muros da academia ou fora dele. O discurso do 'fim' não significa que 'tudo acabou', mas exorta a mudança no discurso, uma vez que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos[86]. Até metaforizou, quando diz que a premissa não será a do fim do "jogo" e sim a continuidade da partida de outra maneira, sendo possível enunciar o sentido do fim não como encerramento e sim como nova finalidade. Questionou o facto de que a história da arte sempre esteve ligada a um conceito de arte que deveria ser comprovado por meio dela própria. Ainda diz que o conceito de estilo servia para dominar as fases isoladas dos acontecimentos e ordená-las ciclicamente em torno das condições do clássico e que os diálogos com a filosofia se fizeram fundamentais para muitas mudanças nesses paradigmas. Belting conclui: mata-se a arte para fazer a história da arte[87].

Já Arthur Danto em "Após o fim da Arte" (2006) partiu de como mudanças históricas alteram as condições de produção das artes visuais. O autor assume uma perspetiva mais positiva quanto às diferenças marcantes entre as narrativas da arte moderna e da contemporânea. Na moderna, havia um constante repúdio ao passado, pois "ser moderno" significava "ser novo", em oposição à tradição. Já a arte contemporânea:

> (...) em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O paradigma do contemporâneo é o da colagem, tal como definida por Max Ernst, mas com uma diferença. Ernst disse que a colagem é 'o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas'. A

[86]BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 12-13.
[87]*Idem*, *Ibidem*. p. 23.

> diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra.[88]

Dessa forma, destaca que, na arte contemporânea, não há critérios pré-definidos sobre a aparência que a arte deva ter, e sim, certa autoconsciência da liberdade criativa do artista. A premissa abre possibilidades diversas de apropriação de obras já realizadas e consagradas por outros artistas, atribuindo a elas significados próximos a cada época em que são repensadas e alteradas. Para Danto, esse movimento de ressignificação da arte a partir de novas perspetivas mudou fortemente a relação entre artistas, obras e os espaços de exibição, principalmente, os museus. Tanto para Hans Belting, como para Arthur Danto, é marcante uma noção de contemporâneo menos vinculada ao aspeto de inovação ou cronologia e sim, cada vez mais próxima de um movimento crítico e reflexivo em torno do fazer artístico. O ressurgimento da narrativa sobre a história da arte, na discussão dos dois autores, remonta exatamente à compreensão de que a arte contemporânea situa não somente uma distinção com a arte moderna, mas também com a história da arte produzida a partir dos preceitos vinculados a ela. Acompanhando outros movimentos de viradas culturalistas e filosóficas para o campo da história *tout court*, ambos apontam a historicidade da própria historiografia, atendendo a demandas e questionamentos feitos por cada tempo e espaço específico.

Em coletânea recente "Art Since 1900" (2004), é percebido como essas novas abordagens para arte moderna e contemporânea são sintetizadas de forma objetiva na redação de um manual para a história da arte. A partir de um fio cronológico (pois o livro é dividido pelos anos) fluxos, eixos, trajetórias e eventos se interrelacionam e criam uma inteligibilidade aos desenrolares artísticos. Foi escrito por quatro importantes investigadores da atualidade vivos e é composto de maneira bastante original. Como introdução também são apresentados quatro textos escritos: o primeiro, por Hal Foster sobre a questão da psicanálise como método para o modernismo; o segundo sobre a história social da arte e seus modelos e conceito, escrito por Benjamin Buchloh da história social; sobre o formalismo/estruturalismo, texto de Yve Alain Bois e sobre o do pós-estruturalismo e desconstrução, de Rosalind Krauss. O livro corrobora justamente com as ideias de fluxos, associações e desvios. Devido à sua extensão, é

[88]DANTO, Arthur. "Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo". *In*: **Após o fim da arte**. São Paulo: Editora Odysseus, 2006. p.7.

bem difícil fazer uma leitura completa do volume, sendo incentivada a construção de percursos próprios e consequentemente, únicos, tal como a experiência artística[89].

Todas essas alterações também impactaram em como o feminismo surge quando ligado à ideia de arte, seja em como o assunto é tratado nas mostras individuais, nos livros, nos acervos permanentes dos museus ou nos livros de história da arte. Como já foi dito, quando trato de arte feminista ou ao propor uma investigação feminista, utilizo como uma das principais ferramentas de atuação a desconstrução/descolonização de tudo que se apresentou como natural/dado ao longo de minha formação académica. Descolonizar o conceito de arte para esta tese é também retirar a carga masculina, branca, burguesa e heterossexual de tudo que existe enquanto teoria e significação dos factos históricos, no que tange a compreensão de obra de arte, história da arte, experiência, genialidade, autoria, etc, ou seja, uma mudança de paradigma do "sujeito universal do pensamento"[90].

Por muito tempo, a percepção de que as assimetrias não eram apenas uma diferença de género e sim fruto de todo um cenário sociocultural de dominação patriarcal, mas, também, como um "problema" racial. Principalmente, sob os poderes económicos, preconceitos foram escondidos sob o véu do feminismo, que também pode ser opressor em suas batalhas: "Nem todo feminismo liberta, emancipa, acolhe o conjunto de mulheres com tantas dores nas costas. [...] Não há liberdade possível a maioria das mulheres não couber nela"[91]. Atualmente, as grandes lutas no movimento tentam superar a diferença entre homens e mulheres, a fim de perceber as complexidades do que é ser mulher, seja a partir de sua cor, faixa etária, classe social, orientação sexual, viés político, entre outros fatores.

Em obra recente, "Um Feminismo Decolonial" (2020), a historiadora e cientista política francesa Françoise Vergès tece críticas ao feminismo tendo em vista as diferenças e

---

[89]FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. **Art since 1900**: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Londres, Thames & Hudson, 2004.
[90]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 1: Existir".
[91]PETRONE, Talíria. "Prefácio à edição brasileira". *In*: ARRUZA, Cíntia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

clivagens que existem dentro do movimento. Ao definir a perspetiva "Decolonial"[92] no feminismo, a intelectual parte das seguintes perguntas:

> Como passamos de um feminismo ambivalente ou indiferente à questão racial e colonial no mundo de língua francesa a um feminismo branco e imperialista? De qual femonacionalismo estamos falando aqui? Como o feminismo se tomou, em uma convergência notável, um dos pilares de inúmeras ideologias que, à primeira vista, se opõem a ele — a ideologia liberal, ideologia nacionalista xenófoba, a ideologia de extrema direita? Como os direitos das mulheres se tomaram um dos trunfos do Estado e do imperialismo, um dos últimos recursos do neoliberalismo e a mola propulsora da missão civilizadora feminista branca e burguesa? O feminismo e as correntes nacionalistas xenófobas não proclamam objetivos comuns, mas compartilham pontos de convergência; são esses pontos que nos interessam aqui. Esta obra se situa na continuidade de obras críticas dos feminismos do Sul global (com aliadas no Norte) que versam sobre gênero, feminismo, as lutas das mulheres e a crítica de um feminismo que chamo de civilizatório, pois tomou para si a missão de impor, em nome de uma ideologia dos direitos das mulheres, um pensamento único que contribui para a perpetuação da dominação de classe, gênero e raça. Eu defendo um feminismo decolonial que tenha por objetivo a destruição do racismo, do capitalismo e do imperialismo, programa ao qual tentarei dar uma dimensão concreta.[93]

Para Vergès, quando esvaziados de toda dimensão radical, os direitos das mulheres tornam-se um trunfo nas mãos dos poderosos[94] e destaca que o feminismo Decolonial opõe-se ao feminismo Liberal e, principalmente, ao "feminismo civilizatório", uma vez que "adaptou os objetivos da missão civilizatória colonial, oferecendo ao neoliberalismo e ao imperialismo uma política dos direitos das mulheres que serve a seus interesses"[95]. Tudo isso para dizer que, mesmo dentro de movimentos de crítica ao *status quo*, ainda assim são subvertidos, correndo o risco ao invés de tornarem-se instrumentos de transformação social, viram os

---

[92][Tradução livre] "Excluir o "s" e nomear "decolonial" não é promover um anglicismo. Pelo contrário, é para marcar uma distinção com o significado em espanhol do "des". Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial; isto é, passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir. A intenção, antes, é apontar e provocar um posicionamento - postura e atitude contínuas - de transgredir, intervir, emergir e influenciar. O descolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que podemos identificar, tornar visíveis e favorecer "lugares" de exterioridade e construções alternativas." *Cf.* WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2009. pp. 14-15.

[93]VERGÈS, François. **Um Feminismo Decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 29.

[94]*Idem*, *Ibidem*. p. 29.

[95]*Idem*, *Ibidem.* p. 17.

próprios aliados das estruturas, o que Nancy Fraser chamou de "astúcia da história"[96]. Assim, partir das mulheres é trazer novas reflexões, novos pontos de contato, novos fluxos para uma história que nos colocou como espectadoras de um processo que sempre fizemos parte. O problema é estrutural, tem a ver com uma educação sexista que delimita os papéis de género, que promove maneiras de ser e estar no mundo.

2.2 Por novos *atlas* de imagens

Como discutido no tópico anterior, a teoria feminista surge com a intenção de pensar sobre tantas complexidades que envolveram as mulheres em perspetiva histórica e os meios como cada grupo, dentro de determinado contexto e realidade sociocultural, travam disputas com o opressor. "O" opressor, embora já traga o artigo masculino em sua estrutura gramatical como sinónimo do universal, evoca as raízes do sexismo[97]. São múltiplas as entradas para ensaiar uma definição sobre o que foi e o que é o feminismo enquanto conceito e também como prática. Ao assimilar as dificuldades que esta categoria carrega e acerca de suas implicações no meio social, político e económico, a desnaturalização é necessária. Os recortes de raça e de classe são bastante desafiadores, na medida em que levam a investigação para caminhos demasiados controversos e em alguns casos, até opostos. Para tanto, a palavra que

---

[96]Em *O Feminismo,* o "Capitalismo e a Astúcia da História", publicado originalmente em 2009, Nancy Fraser propõe situar a trajetória da segunda onda feminista em relação à recente história do capitalismo. Para a autora: "(...) os ideais feministas de igualdade de gênero, tão controversos nas décadas anteriores, agora se acomodam diretamente no mainstream social; por outro lado, eles ainda têm que ser compreendidos na prática. Assim, as críticas feministas de, por exemplo, assédio sexual, tráfico sexual e desigualdade salarial, que pareciam revolucionárias não faz muito tempo, são princípios amplamente apoiados hoje; contudo esta mudança drástica de comportamento no nível das atitudes não tem de forma alguma eliminado essas práticas. E, assim, frequentemente se argumenta: a segunda onda do feminismo tem provocado uma notável revolução cultural, mas a vasta mudança nas *mentalités* (contudo) não tem se transformado em mudança estrutural, institucional". E completa: "(...) o que foi verdadeiramente novo sobre a segunda onda foi o modo pelo qual ela entrelaçou, em uma crítica ao capitalismo androcêntrico organizado pelo Estado, três dimensões analiticamente distintas de injustiça de gênero: econômica, cultural e política. Sujeitando o capitalismo organizado pelo Estado a um exame multifacetado e abrangente no qual essas três perspectivas se misturaram livremente, as feministas geraram uma crítica que foi simultaneamente ramificada e sistemática. Porém, nas décadas seguintes, as três dimensões de injustiça tornaram-se separadas, tanto entre si, quanto da crítica ao capitalismo. Com a fragmentação da crítica feminista vieram a incorporação seletiva e a recuperação parcial de algumas de suas tendências. Separadas umas das outras e da crítica social que as tinha integrado, as esperanças da segunda onda foram recrutadas a serviço de um projeto que estava profundamente em conflito com a nossa ampla visão holística de uma sociedade justa. Em um bom exemplo da perspicácia da história, desejos utópicos acharam uma segunda vida como correntes de sentimento que legitimaram a transição para uma nova forma de capitalismo: pós-fordista, transnacional, neoliberal". *Cf.* FRASER, Nancy. "O Feminismo, o Capitalismo e a Astúcia da História". *In*: **Mediações**. Dossiê: Contribuições do pensamento feminista para as Ciências Sociais. Londrina, v. 14, n.2, p. 11-33, Jul/Dez. 2009. p. 12.

[97]HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.

mais me ajudou na compreensão do feminismo é: **diversidade**. Diversidade de corpos, de pensamentos, dos lugares sociais, dos poderes económicos, das práticas culturais, das relações com o outro, conforme aponta teoria feminista intersecional[98].

Ao aceitar essas dificuldades e a tomar consciência da necessidade de meu posicionamento como intelectual feminista, é preciso sistematizar, a partir de muitas leituras e de maneira bastante transversal, como compreendo esta categoria analítica à nível metodológico e como esta ideia implica na análise realizada nas próximas páginas. Na introdução à coletânea "Feminism–Art–Theory: An Anthology" (2001), Hilary Robinson destaca:

> A atividade feminista trabalhou arduamente para romper a noção de cânone. Poucos feministas, exceto aquelas que defendem o separatismo completo, contentaram-se em deixar estruturas patriarcais intocadas. Alguns queriam adicionar, misturar ou deslocar o conteúdo de vários cânones; normalmente, neste contexto, querendo adicionar os nomes de mulheres artistas às histórias atuais da arte. (...) Esta abordagem analisa a forma de gênero em que o cânone produz significado e expõe os fundamentos patriarcal que devem ser minados se as mulheres artistas e seu trabalho devem sempre receber mais do que um gesto simbólico que deixa a corrente dominante que apoia a masculinidade fundamentalmente intacta.[99]

Ora, os conteúdos de um cânone são sempre históricos e muitas das escolhas que conformaram a História da Arte enquanto disciplina atenderam a uma estética dominante, ou seja, masculina e burguesa. Todavia, nas décadas de 60 e 70 o movimento de arte praticada por mulheres rompeu significamente com a lógica da obra de arte como mercadoria. Retomo os escritos de Griselda Pollock em "A Política da Teoria: gerações e geografias na teoria feminista e nas Histórias das Histórias da Arte", onde explicita seu percurso intelectual consciente da importância dos estudos teórico e de métodos em relação ao feminismo. Ao transformá-lo em objeto de estudo, há consequentes impactos em novas narrativas, sobretudo,

---

[98] "Tal conceito é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais era inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigos, focado nos homens negros. Surge da crítica feminista negra as leis antidiscriminação subcrita às vítimas do racismo patrialcal. Como conceito da teoria crítica da raça, foi cunhada pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminaçãp Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, do capitalismo e cisheteropatriarcado - produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais". *Cf.* AKOTIRENE, Carla e RIBEIRO, Djamila (coord.) **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019. p. 14.

[99]ROBINSON, Hilary. "Introduction: Feminism-Art-Theory-Towards a (Political) Historiography". *In*: **Feminism - Art - Theory: An Anthology** . Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 06.

académicas. Para esta tese, os debates e leituras feministas sobre os fenómenos artísticos ao longo da história da arte e na arte contemporânea é o que nos interessa e é também sobre isso que Pollock trata. Conta que, durante muito tempo, seu trabalho intelectual centrou-se numa História Social da Arte, onde as preocupações feministas apareciam como uma subsérie teoricamente subdesenvolvida (principalmente, devido ao paradigma materialista para o trabalho feminista, cujo eixo central de poder é a classe, relevando, segundo Pollock, um masculinismo repressivo)[100]. Assim, afirma haver necessidade de produzir uma abordagem feminista ao próprio feminismo:

> Na prática dos estudos feministas tenho sido tão eclética quanto o necessário, sendo a teoria feminista necessariamente uma forma de *bricolagem* que, consequentemente, não mostra que o feminismo tem necessidade de um centro, um cerne, mas, mais propriamente, demonstra **quão inclusivas são as suas visões política e teórica**. Um mal-entendido comum é o de que o feminismo é uma perspetiva ou abordagem que dá primazia ao género do mesmo modo que o marxismo está para classe e a teoria pós-colonial para raça. Em primeiro lugar, existe uma **variedade de feminismos**, em alianças variadas com **todas as análises do que oprime as mulheres**. O feminismo socialista sempre se tem preocupado com questões de classe e o feminismo negro particulariza as configurações do imperialismo, da sexualidade, da feminilidade e do racismo. Na sua amplitude plural, os feminismos lidam com as complexas configurações estruturais de poder em torno da raça, classe, sexualidade, idade, capacidade física e assim por diante, mas eles devem ainda, necessariamente, constituir o espaço político e teórico particular que nomeia e anatomiza a diferença sexual como um eixo de poder, operando com uma especificidade que nem lhe dá prioridade, exclusividade e predominância sobre qualquer outro, nem lhe permite estar conceptualmente isolado das texturas do poder social e de resistência que constituem o social. O feminismo tem tido de lutar longa e arduamente para conseguir o reconhecimento da centralidade organizadora da diferença sexual e dos seus efeitos de género, bem como da sexualidade enquanto um dos níveis de constituição social e subjetiva.[101]

---

[100]POLLOCK, Griselda. "A Política da Teoria: gerações e geografias na teoria feminista e nas Histórias das Histórias da Arte". *In*: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Género, Identidade e Desejo.** Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p. 192.
[101]*Idem*, *Ibidem*. p. 192-193

A citação traz aspetos muito interessantes para pensar as metodologias feministas[102]. Tanto quando são consideradas como ação política concreta, como objeto histórico/historiográfico e, não menos importante, como teoria. Essas camadas podem convergir ou não e são nesses afastamentos que vivem alguns perigos. Conforme alerta Pollock, para um grupo de mulheres, o feminismo atua como um meio de dar sentido às suas próprias vidas e não como o *glacé* teórico de um bolo académico[103] e questiona se não seria o feminismo mais do que uma questão de intervenções que modificam cada disciplina e território político, porque o feminismo introduz a questão reprimida do sexo/género? Para a intelectual, a questão do feminismo derruba paredes que dividem o conhecimento académico, para, assim, revelar as estruturas da diferença sexual, onde a sociedade e a cultura estão violentamente inseridas. Essas dominações ideológicas do sistema sexos/géneros estão impregnadas em todas as disciplinas. A teoria surge sob os alicerces das próprias práticas feministas, na medida em que a necessidade de produzir uma ala teórica que ponha as coisas em termos diferentes daqueles que estamos habituadas, fruto de ideologias religiosas e burguesas, ou seja, masculinas, contra todos os mitos androcêntrico, racistas, sexistas ou geracionais advindos de uma cultura imperialista ocidental[104].

No campo da pesquisa histórica da arte, o perigo de substituir um cânone patriarcal por aqueles de mulheres artistas está frequentemente implícito no debate, conforme chama atenção:

> Na academia, o privilégio da pesquisa teórica sobre a pesquisa em arquivos levou a uma posição política incômoda: fazer o trabalho de arquivo pode significar que a historiadora da arte feminista permanece marginalizada pela

---

[102]"A cientista Sandra Harding, uma das mais importantes pensadoras sobre o tema da epistemologia feminista, distingue três tipos de pesquisa. No primeiro tipo, a investigadora considera que o método científico não está em causa, mas sim as normas metodológicas. Embora se admita a emergência de novas questões do ponto de vista epistemológico, considera-se que os enviesamentos sexistas e androcêntricos surgem no processo de pesquisa. Daí não se procurar uma ruptura epistemológica. A esta corrente de pesquisa, Harding designa por — empirismo feminista‖. No segundo tipo, encontra-se a pesquisa que defende uma renovação da ciência, por via da inclusão das experiências das mulheres: — standpoint feminista‖. Só um conhecimento baseado nessa experiência pode melhorar o conhecimento da realidade. Existe um questionamento da objetividade e da racionalidade. As emoções não estão dissociadas da razão e são necessárias à produção do conhecimento. Uma terceira perspectiva, segundo esta investigadora, assenta nas posições pós-estruturalistas e pós-modernas e defende que os modelos de conhecimento se baseiam em experiências localizáveis. A ideia de totalidade é substituída pela de fragmentação e ruptura. O sujeito — mulheres deixa de ter sentido. O feminismo pós-moderno, baseado em conhecimentos fiáveis e localizados, pode constituir uma alternativa ao universalismo e essencialismo das duas primeiras perspectivas". *Cf.* TAVARES, Maria Manoela "O pensamento feminista e a ciência - uma postura epistemológica". *In*: **Feminismos em Portugal (1947-2007)**. Tese de Doutoramento. Departamento de Ciências Sociais e Gestão: Universidade Aberta de Lisboa: Lisboa, 2008. p. 16.

[103]POLLOCK (2002), *op. cit.* p. 194.

[104]*Idem*, *Ibidem*. p 196.

> instituição em que trabalha, e seu trabalho é ignorado por se concentrar em artistas que não são considerados parte do cânone. Ela e seu trabalho, portanto, têm pouco ou nenhum impacto sobre o conteúdo e as estruturas de ensino e pesquisa. Por outro lado, o desejo de desmembrar as estruturas que marginalizam as mulheres artistas produz uma necessidade de trabalho teórico, e o trabalho teórico pode ir direto ao cerne da questão (acadêmica), produzindo publicações que são vistas como respeitáveis academicamente, ao invés de populistas. No entanto, isso pode ter que ser feito fora dos departamentos de história da arte tradicionais, e o trabalho de arquivo, que é tão importante, permanece.[105]

Nesse sentido, endosso que as experiências particulares servem como importantes fatores de análise para a historiografia e são fortes marcadores das diferenças, na medida em que permite a investigação alcançar um grau interpretativo mais profundo que o das estruturas comumente postas (generalistas em suas origens). A categoria experiência aliada à categoria feminista/feminismo, permitirá observar aspetos diferenciais dos grandes processos históricos, a partir da vivência dessas mulheres no meio da arte em seus respetivos países. É possível discutir as maneiras pelas quais se relacionaram com questões fundamentais de seu tempo, ou seja, como experimentaram, na condição de mulheres e artistas nos regimes autoritários que estiveram circunscritos.

Joan Scott, ao dialogar com autoras e autores como Judith Buttler, Spivak, E. P. Thompson, Michel de Certeau, Raymond Willians, entre outros, tratou sobre os problemas de escrever a história da diferença, ou seja, da designação do outro. No texto "A invisibilidade da experiência" (1991), ao analisar a autobiografia de Samuel Delany, homossexual, negro e escritor de ficção científica, investigou quais as estratégias narrativas foram utilizadas pelo intelectual para tornar-se visível enquanto corpo atuante, na tentativa de "tornar histórico o que fora escondido da história". Ao recusar visões essencialistas sobre as experiências, Scott chama atenção para a necessidade de "multiplicar não apenas histórias, mas também temas, e ao insistir que histórias são escritas de perspetivas ou pontos de vistas totalmente diferentes – na verdade inconciliáveis – nenhum dos quais completo ou totalmente verdadeiro"[106], propõe que toda experiência é uma representação, ou seja, uma narrativa. Já em termos epistemológicos, experiência é um conceito:

> Experiência não é uma palavra da qual possamos prescindir. Contudo, uma vez que é usada para essencializar a identidade e ratificar o sujeito, torna-se tentador abandoná-la completamente. Mas "experiência" é uma parte tão

---

[105]*Idem*, *Ibidem*. p. 196.
[106]SCOTT, Joan. "A Invisibilidade da experiência". *In*: **Projeto História**, (16), fev. 1998, p. 300.

> integrante da linguagem cotidiana, tão imbricada em nossas narrativas que parece fútil argumentar em favor de sua expulsão. Ela serve como forma de se falar sobre o acontecido, de estabelecer diferenças e similaridades, de postular conhecimentos que é "inatacável". Dada a ubiquidade do termo, parece-me mais útil trabalhar com ele, analisar seus funcionamentos e redefinir o seu significado. Isto implica abordar processos de produção de identidades, insistindo na natureza discursiva da "experiência" e na política de sua construção. Experiência é sempre e imediatamente algo já interpretado e algo que precisa de interpretação. O que conta como experiência não é auto-evidente nem direto; é sempre contestado e, portanto, sempre político. O estudo da experiência, consequentemente deve trazer à discussão seu status originário na explicação histórica. Isso acontecerá quando historiadores considerarem seus projetos não a reprodução e transmissão do conhecimento vindos, como se diz, através da experiência, mas sim a análise da produção desse conhecimento.[107]

Nesta pesquisa, a análise desenrola-se de modo transversal, ao reunir factos e fontes históricas dispersas, todavia, posicionadas em perspetiva, a fim de promover diálogos improváveis à primeira vista e que fazem parte das histórias transnacionais. Ainda sobre a metodologia feminista que desenvolvo, considero importante demarcar algumas características: 1) parcialidade consciente, na medida em que me identifico com os objetivos da investigação; 2) a participação em ações e movimentos reivindicativos; a colectivização das experiências das mulheres; 3) um conhecimento construído a partir do terreno em que estou situada[108].

Utilizo indícios sobre as experiências individuais de Lygia Pape, Regina Silveira, Anna Maria Maiolino, Helena Almeida, Clara Menéres e Emília Nadal, em suas relações com outros coletivos de artistas, além de pô-los em diálogo com aspetos fundamentais para a formatação do campo da arte: o ensino, a crítica, o público e a história. Os enxertos biográficos foram consultados, por meio de literatura especializada, através de publicações, bem como investigações já existentes sobre suas atuações. Foram analisados os conjuntos de obras dessas artistas, datados dos anos de 1960 e 70, onde o corpo atuou como motor. Jornais e revistas da época acompanharam esses desenrolares dos fluxos artísticos e foi realizada pesquisa em catálogos de exposições e suas respetivas críticas, como registo das seleções e discursos em torno dessas mulheres. Também utilizo documentos de arquivo sobre concessões de financiamento, bolsas de estudos e outras iniciativas institucionais, todas essas

---

[107]*Idem. Ibidem*. p. 324-325.

[108]Sobre mais características da investigação feminista. *Cf.* NEVES, Sofia. **Amor, Poder e Violências na Intimidade**. Coimbra: Quarteto, 2008. pp. 49-50.

fontes ajudaram-me a construir uma teia de referências para embasar diversificadas narrativas sobre esses capítulos da História da Arte no Brasil e em Portugal.

Vale destacar que durante a investigação, consegui encontrar número expressivo de mulheres artistas atuantes no recorte temporal dos anos de 1960 e 1970. Muitas eram as que estudavam e praticavam arte. Encontravam-se, circulavam, construíam o meio da e para a arte em ambos os países. Assim, o contato com obras tão diversas e instigantes tornou difícil a tomada de decisão acerca do eixo temático para guiar a escrita da tese. Não posso deixar de dizer que o discurso sobre a arte não ser lugar para as mulheres sempre foi uma falácia, entretanto, como nunca antes visto na história, na segunda metade do século XX, elas instituíram uma verdadeira **revolução** no cenário artístico mundial, principalmente, após os anos de 1960, altura que tem muito a ver com as manifestações feministas (entre a segunda e a terceira vaga) pela busca da igualdade de género e equidade nos mais diversos setores da vida social, económica e cultural. Menciono a mostra "WACK! Art and the Feminist Revolution" como a primeira exposição internacional a examinar a arte feita em resposta à segunda onda do feminismo nos Estados Unidos. Organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, foi inaugurada em 2007, após quase 10 anos de investigação, com a curadoria de Connie Butler e Lisa Gabrielle Mark. Inicialmente, o projeto era sobre o movimento feminista norte-americano, entretanto, acabou alargando o escopo, tanto no que se refere ao recorte temporal, bem como nas interseções com os feminismos internacionais. A exposição abarcou os anos de 1965 ao início da década de 1980, com artistas de diversos países, incluindo o Brasil e Portugal. Participaram as artistas brasileiras: Lygia Clark, Iole de Freitas, Anna Maria Maiolino, Mira Schendel, Sônia Andrade e a portuguesa Helena Almeida e foi divida em 7 seções temáticas: "género-performance", "fazendo história da arte", "autofotografia", "trauma corporal", "histórias de família" e "trabalho"[109].

O corpo foi o meu fio condutor, a essa escolha se deu também de modo bastante orgânico, ao longo do percurso de investigação. A pergunta: como mulheres artistas resistiram às experiências autoritárias no Brasil e em Portugal sempre foi meu ponto de partida. Entretanto, são muitas as entradas para analisar esse fenómeno. Pareceu-me caminho profícuo, uma vez que o compreendo o corpo como emissor e recetor das diversas linguagens

[109]BUTLER, Cornelia Butler, GABRIELLE, Lisa. **WACK! Art and the Feminist Revolution**. Cambridge: MIT Press, 2007.

(sejam verbais ou visuais) e essas são sempre políticas/simbólicas. Muitos são os atravessamentos num corpo, sobretudo, o da mulher, carregado por estigmas/obrigações/fetiches e é sobre isso também que me vou debruçar.

No que tange ao uso desses corpos "transubstanciados" em arte/imagem, o método utilizado será inspirado nos trabalhos do intelectual Aby Warburg e suas propostas interdisciplinares para conformação de uma nova História da Arte, sobretudo, a partir da ideia de "Der Bilderatlas Mnemosyne" – um atlas de imagens. Em último texto escrito, em 1929, poucos anos antes de sua morte, Warburg dispõe as seguintes considerações:

> A criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana; tão logo esse espaço intermediário se torne o substrato da figuração artística, satisfazem-se as precondições para que tal consciência da distância possa se tornar uma função social duradoura, que, por meio do ritmo da imersão na matéria e da emersão na sofrósina, indica aquele circuito entre a cosmologia das imagens e a dos signos cuja adequação ou cujo colapso como instrumento espiritual de orientação são justamente o que indica o destino da cultura humana.[110]

A ideia do intelectual, em linhas gerais, foi a construção de uma "História da Arte sem palavras", ou seja, uma armadura visual de todo um pensamento. Conforme apontou o filósofo italiano Giorgio Agamben sobre o projeto *Mnemosine*, havia uma recusa ao método estilístico-formal dominante até finais do século XIX, a partir de um deslocamento do foco da investigação da história dos estilos e da avaliação estética para os aspetos pragmáticos e iconográficos da obra de arte[111]. Assim, na busca pela compreensão das culturas humanas, Warburg reuniu cerca de 900 imagens, divididas em 69 painéis composto por reproduções de diferentes categorias de obras artísticas. Eram pinturas, esculturas, monumentos, afrescos, baixos-relevos antigos, gravuras, iluminuras, mas também de recortes de jornal, selos postais, moedas, entre outras fontes, organizados não necessariamente numa ordem linear de leitura, capazes de serem deslocadas a todo o momento, sobre painéis de 1,5mx2m, recoberto de tecido preto[112]. Estabeleceu uma relação histórica e não linear, onde encontram-se diferentes camadas iconológicas entre as imagens (Figura 25).

---

[110]WARBURG, Aby. "Introdução à Mnemosine". *In*: **Histórias de fantasma para gente grande**. iBooks. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 759-760.
[111]AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 112.
[112]DIDI-HUBERMAN *apud* SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. In: **Revista Poiésis**, v. 17, p. 29-51, 2012. p. 36.

Para Warburg, o cânone que conforma a História da Arte é assombrado, fantasmagórico, ao abordar a ideia de recorrências icónicas, ou seja, as imagens sofrem influências de outras imagens em perspetiva histórica. Há também a noção acerca dos registos das imagens, estes não perduram apenas como referência intrínseca nas imagens vivas reconhecidas, entretanto, ainda existem nos arquivos, nas coleções, nos catálogos ou mesmo no imaginário de um coletivo:

> As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação — de que o Atlas Mnemosyne seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo. Warburg dispunha, em seu tempo, apenas de painéis de imagens, em que reproduções eram fixadas em arranjos, em função dos temas e problemas que pretendia realçar, mas que permitiam essas permutações (o que hoje, com os recursos eletrônicos, adquiriu novas possibilidades). Imagens podiam se deslocar no interior de um mesmo painel, ou entre diferentes painéis, assim como os painéis podiam ser dispostos em ordenações variadas. Com isso, a possibilidade de associar, constelar, corresponder, tencionar e opor imagens permitiu-lhe uma forma única de conduzir suas discussões, sobretudo em exposições e palestras. Mais ainda, trata-se de uma forma de pensar: podemos dizer que Warburg pensava com imagens consteladas e montagens, e seu Atlas deveria demonstrar essa possibilidade.[113]

Assim, a reunião dessas imagens em pranchas teve como intuito historicizar as produções materiais e simbólicas, numa espécie de antropologia visual que inventa e reinventa aproximações e distanciamentos para "oferecer e abrir balizas visuais não de uma História da Arte, mas de uma memória impensada da história"[114]. Ao me apropriar do modelo metodológico de Warburg e produzir novas pranchas feministas, reúno imagens de diferentes naturezas: documentos, livros, fotografias, recortes de jornais e revistas, registos de performances e os trabalhos de arte, a partir do cruzamento entre as minhas vivências enquanto investigadora e as experiências dessas mulheres artistas brasileiras e portuguesas inseridas numa cultura visual contemporânea. Colocar obras de contextos distintos em perspetiva, obras que nunca estariam em paralelo se não fosse o ofício intelectual de pensar os sistemas complexos das imagens é de grande valia e bastante desafiador, como um trabalho de curadoria.

---

[113]WAIZBORT, Leopoldo. "Apresentação". *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. iBooks. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 31-32.
[114]DIDI-HUBERMAN *apud* SAMAIN (2012), *op. cit*. p. 36.

Por fim, devo dizer que a tese propõe uma análise histórica/historiográfica e também sociológica/artística, que dialoga com referenciais dessas e de outras disciplinas das Ciências Humanas. A transversalidade de minha investigação não se dá somente no âmbito do recorte transnacional, mas, também, a níveis teóricos, na medida em que o trânsito entre história, história da arte, sociologia e estudos artísticos acontece sem hierarquias. É sabido que cada uma dessas disciplinas possuem suas próprias "regras do campo", entretanto, nesta tese, elas se comunicam e me auxiliam – de maneira original – ao narrar os fenómenos artísticos de maneira mais complexa e ampla.

3. Grau 0:
Breves Histórias dos Feminismos

> Feminismo é uma dessas palavras odiadas ou amadas na mesma intensidade. Assim como há quem simplesmente rejeite a questão feminista, há quem se entregue a ela imediatamente. Talvez seja o momento de parar e perguntar por que há pessoas que temem o feminismo e por que há tantas outras que depositam todas as fichas nele. Talvez não haja um meio-termo entre as paixões do medo e da esperança em torno do movimento tão expressivo como esse. Assim como talvez não haja equilíbrio possível entre o amor e o ódio que o atinge. Conclamar as pessoas para que sejam mais razoáveis com relação ao que o feminismo – como filosofia, como teoria e como prática – tem a nos dizer e a nos ensinar pode ser um bom começo, mas não resolverá muita coisa enquanto não aprofundarmos acerca do seu sentido e da sua presença na sociedade em que vivemos. Retirar o feminismo da seara das polémicas infindáveis e enfrentá-lo como potência transformadora é o que há de urgente. Vale nesse momento, enfrentar essa urgência.[115]

Este pequeno trecho exemplifica bem a minha apreciação sobre como o feminismo tem sido visto ao longo do tempo, uma vez que são muitas as especulações acerca de quais as intenções por trás do movimento, na maioria das vezes, rotulado como intransigente. Vale lembrar que a palavra feminismo surgiu na França, no contexto da realização de uma série de congressos, destinados às discussões sobre a situação das mulheres na sociedade. O termo propagou-se por outros países em fins dos Oitocentos e depois foi atrelado ao movimento reivindicatório pela igualdade de direitos civis, liderado pelas chamadas "sufragistas"[116]. Durante mais de um século atravessado, a palavra feminismo ainda permanece sem um substituto adequado[117] e por isso sofre com tantos estigmas e preconceitos, conforme aponta a citação acima. A fim de desmistificar essas ideias superficiais sobre o feminismo, afirmo que, antes de qualquer agenda política, é um movimento que visa compreender as condições sociais das mulheres, para transformar desigualdades e combater as hierarquias, em todos os aspetos da vida coletiva:

> Trata-se mais de eliminar as desigualdades sociais entre homens e mulheres do que fazer com que mulheres cheguem onde os homens já estão, ou sejam

---

[115]TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. p. 7-8.
[116]FAURÉ, Christine. **Encyclopédie Politique et Histoire des Femmes**. Paris: PUF, 1997.
[117]OFFEN, Karen. "Erupções e Fluxos: reflexões sobre a escrita de uma história comparada dos feminismos europeus, 1700-1950". *In*: COVA, Anne (org). **História Comparada das Mulheres**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 33.

> aquilo que eles são, porque é um erro pensar que a sociedade dos homens permanece igual quando a das mulheres muda.[118]

Para quebrar estereótipos negativos advindos do senso comum e também para não reproduzir apenas uma história do que se convencionou chamar de feminismo, faço algumas perguntas: o que foram os feminismos e quais as suas reverberações enquanto teoria? Como essas discussões chegam ao ambiente da arte e impactam os trabalhos das artistas e das intelectuais que se debruçaram sobre a história e a crítica de Arte, em diálogo com as disciplinas como a História, a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia e a Psiquiatria, por exemplo? Nesse sentido, é importante trazer um breve panorama sobre as vagas do movimento feminista em perspetiva histórica, enquanto luta política emancipatória promovida por mulheres em diferentes contextos sociais, étnicos e recortes temporais.

Há também uma problemática epistemológica, ou seja, que diz respeito à própria conformação do conhecimento. Em "A Teoria Feminista e as Filosofias do Homem", publicado originalmente em 1988, a filósofa norte-americana Andrea Nye tratou de colocar em perspetiva histórica a trajetória teórica do feminismo de maneira emancipada, das suas relações e distanciamentos com as normas que conformaram o saber filosófico por tanto tempo. A autora atenta para o seguinte facto:

> As mulheres têm adotado teorias, sistemas e categorias inventadas pelos homens para racionalizar e justificar as atividades dos homens. Talvez nessas teorias que os homens vislumbram para regular suas relações — raciocinam as mulheres — possa haver alguma coisa adaptável aos propósitos feministas. As mulheres poderiam tomar os argumentos do próprio adversário, voltá-los contra ele, e gerar uma sociedade humana que incluísse as mulheres.[119]

Sobre este mesmo assunto, também me refiro às considerações da escritora indiana e líder revolucionária comunista Anuradha Gandhi em "Sobre as correntes filosóficas dentro do Movimento Feminista" (2016), quando chama atenção para o esforço que o movimento feminista fez, em âmbito geral, e ainda faz ao teorizar a condição da mulher a partir de apropriações filosóficas como Existencialismo, Marxismo, Liberalismo, entre outros, entretanto, todas essas foram ideias escritas por homens:

> As filósofas feministas foram influenciadas por filósofos tão diversos como Locke, Kant, Hegel, Marx, Derrida, Nietzsche, Freud. Ainda assim, a maior

---

[118]FERREIRA, Virgínia. "O Feminismo da Pós-Modernidade". *In*: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 24. Março, 1988. p. 94.

[119]NYE, Andrea. **A Teoria Feminista e as Filosofias do Homem**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1995. p. 15.

> parte delas concluíram que a filosofia tradicional possui um viés demasiado masculino, onde seus principais conceitos e teorias, sua própria autocompreensão revela uma maneira distintamente masculina de se aproximar do mundo.[120]

Em ambas as autoras, a crítica à ideia *falogocêntrica* para a construção do conhecimento é nítida e mostram que ainda em seus movimentos emancipatórios, as mulheres possuíam como referências centrais lentes que não as enquadravam. Que, por vezes, ignoravam ou mesmo repudiavam a existência de seus corpos como parte dos processos históricos. Quando menciono a citação que diz: "é um erro pensar que a sociedade dos homens permanece igual quando a das mulheres muda"[121], tem muito a ver com o processo de construção dos saberes a partir de óticas fora da norma. É com essa virada epistemológica que as mulheres ingressam institucionalmente como parte da história, como personagens principais e também como narradoras. A lente masculina dominadora vê-se agora obrigada a percebê-las e respeitar os espaços criados para que as mulheres possam colocar os seus posicionamentos. O "sujeito universal do pensamento", do género masculino e que, ao longo da história, foi construído pelos contornos do homem branco, de classe media e heterossexual[122] deve deixar de existir e em seu lugar ocupar novos vetores de/para as discussões.

Mesmo assim, Anuradha Gandhi sinaliza que mulheres resistiram à essa supremacia masculina no que tange ao conhecimento e à cultura. Elas já burlavam, à sua maneira, às imposições *falogocêntricas* que definem o lugar de/para a linguagem. Ao longo de toda a história, algumas conseguiram manifestar suas compreensões de mundo em situações práticas, quando nem havia a noção de ações políticas de aspeto teórico/reflexivo. Por meio de canções, poemas, pinturas, histórias orais, entre outros, tem-se registos de suas histórias. Esses mecanismos servem como apontadores de diferenças sociais e como fonte para compreensão de sua condição feminina, na antemão dos feminismos enquanto teoria ou facto social.

Como não é possível e nem necessário fazer o recuo que abarque tantos exemplos de ações nomeadamente "feministas" – antes mesmo de receberem essa designação –

---

[120]GANDHI, Anuradha. **Sobre as correntes filosóficas dentro do Movimento Feminista**. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2018. p. 26.
[121]FERREIRA (1988), *op. cit*. p. 94.
[122]GEIRINHAS, Maria Alice. **O sentir sexual da diferença: o legado de Luce Irigaray na nova subjectividade**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes: Universidade do Porto, 2008. p. 15.

temporalmente, partirei do documento escrito em 1791, pela ativista política francesa Olympe de Gouges, a "Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã". Trata-se de uma versão crítica ao escrito de 1789, quando promulgada a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, no contexto da Revolução Francesa, que definiu os direitos individuais e coletivos dos homens como universais. No Preâmbulo, Olympe de Gouges coloca a seguinte questão:

> Mães, filhas, irmãs, mulheres representantes da nação reivindicam constituir-se em uma assembleia nacional. Considerando que a ignorância, o menosprezo e a ofensa aos direitos da mulher são as únicas causas das desgraças públicas e da corrupção no governo, resolvem expor em uma declaração solene, os direitos naturais, inalienáveis e sagrados da mulher. Assim, que esta declaração possa lembrar sempre, a todos os membros do corpo social seus direitos e seus deveres; que, para gozar de confiança, ao ser comparado com o fim de toda e qualquer instituição política, os atos de poder de homens e de mulheres devem ser inteiramente respeitados; e, que, para serem fundamentadas, doravante, em princípios simples e incontestáveis, as reivindicações das cidadãs devem sempre respeitar a constituição, os bons costumes e o bem estar geral.[123]

No artigo primeiro aparece "a mulher nasce livre e tem os mesmos direitos do homem. As distinções sociais só podem ser baseadas no interesse comum"[124]. Vale lembrar que a base filosófica na altura era a do Liberalismo, com pensamento atribuído à burguesia ascendente, em oposição aos valores feudais, fundados na hierarquia e nas desigualdades sociais. É nesse momento que o princípio da propriedade privada se instala. Anteriormente, em propriedades comunais, onde não existia o aparelho do Estado, esses agrupamentos eram regidos por laços de parentesco matrilineares, ou seja, classificação ou organização de um povo, grupo populacional, família, clã ou linhagem em que a descendência é contada em linha materna. Já nas sociedades capitalistas/burguesas, com o surgimento da propriedade privada, encontram-se exemplos da inferiorização feminina, onde o casamento e a sujeição da mulher surgiriam para garantia a transmissão da propriedade como herança[125].

A crença na igualdade e na liberdade natural dos indivíduos, era um direito garantido apenas aos homens inseridos no novo sistema. Todavia, de onde vem essa universalização do humano na figura do homem ou o rechaço da mulher como cidadão? Conforme aponta Joan

---

[123]GOUGES, Olympe de. **Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã (1791)**. Tradução: Isabel Robalinho. Funchal: Ed. Nova Delphi, 2010.

[124]*Idem*, *Ibidem*.

[125]Friedrich Engels, em 1884, publicou análise baseada em estudos feitos por Karl Marx na obra *Ancient Society* sobre o trabalho do antropólogo Lewis Morgan com relação às estruturas familiares em sociedades primitivas. *Cf*. ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade e do Estado**. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

Scott (2002)[126], a partir do verbete "indivíduo" encontrado no "Dictionnarie raisonné des sciences, des arts, et des métiers" (1751-1765), viu-se a proximidade construída entre individualidade e masculinidade como um protótipo de "ser humano". A atribuição do gênero à cidadania foi tema persistente no discurso político francês, principalmente, na consciência que o homem tinha de sua diferença sexual, manifestada no desejo de possuir um determinado objeto amado. Era esse discernimento que o distinguia dos "selvagens", conforme conceito do filósofo Jean-Jacques Rousseau[127], e o desejo era a base não só do amor que ligava um homem a uma mulher, mas do ciúme da discórdia política entre homens[128].

Em 1792, outra resposta foi dada. "A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects", da britânica Mary Wollstonecraft, surge em reação ao relatório redigido por Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, para a Assembleia Nacional Francesa, no mesmo ano da publicação de Olympe de Gouges, em que afirmava que as mulheres deveriam receber apenas educação doméstica, uma vez que era esse o seu lugar na sociedade. Tal afirmação deixa evidente a noção da mulher como propriedade – do ambiente privado e familiar, primeiro ao ocupar o papel de filha, depois de esposa e mãe, sob o eterno domínio do pai, irmãos, marido e filhos. Wollstonecraft em combate à visão que delimita o espaço da mulher no mundo social, afirma que, assim como os homens, elas são parte fundamental da nação[129].

Essa noção sexista que define através do género as maneiras de estar no mundo se estendeu por todo o século XIX, entretanto, reações começaram a surgir. Como foi percebido

---

[126]Em seu livro "A cidadã paradoxal", a historiadora Joan Scott repensa a história do feminismo, tomando como ponto de partida o exame de campanhas pelos direitos políticos da mulher na França entre 1789 e 1944. *Cf.* SCOTT, Joan. **A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos dos homens.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

[127]Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) é autor de "Do Contrato Social". Publicada originalmente em 1762, foi considerada a obra que inspirou os ideais da Revolução Francesa. Segundo Rousseau, o primeiro pacto social se deu quando os homens cessavam suas capacidades de subsistência individual e para sobreviver, precisam se unir em grupos. A partir daí, o sujeito passou do estado natural para o seu estado civil. Assim, o contrato social nada mais é que a busca de uniões que defendam e protejam os bens, os direitos e os interesses de todos os indivíduos de maneira igualitária e honesta. O tal contrato possui somente uma cláusula: a alienação de todos os indivíduos para mantê-los de forma horizontal. *Cf.* ROUSSEAU, Jean-Jacques**. O contrato social**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996. Também proferiu o "Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens", em 1754, onde problematiza quais seriam as origens das desigualdades entre os homens. Teriam elas a ver com os direitos naturais? Para o pensador, o gatilho para as desigualdades é a existência da propriedade privada, uma vez que fere a noção do "contrato social", individualizando a experiência em sociedade. *Cf. Idem*. **Discurso sobre a origem da desigualdade**. Ebook-Brasil, s/d. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/desi gualdade.pdf. [Último acesso em 04 de agosto de 2020].

[128]SCOTT (2002), *op. cit*. p. 50.

[129]WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Edição comentada do clássico feminista. São Paulo: Boitempo, 2016.

com os exemplos acima, nutridas dos ideais da Revolução Francesa e de outras iniciativas femininas, as mulheres começaram a reivindicar os mesmos direitos, no que concerne à educação, ao casamento e à participação política, facto que ficou conhecido como Movimento Sufragista ou Primeira Vaga do Feminismo:

> Quando filósofos e políticos invocaram 'a diferença sexual' como explicação para os limites que restringiam a universalidade dos direitos individuais, as feministas surgiram para apontar as incoerências. A palavra 'mentira' ressoou do início ao fim do século XIX, enquanto as feministas acusaram tanto a Revolução, quanto a Primeira, Segunda e Terceira Repúblicas, de trair os princípios universais de liberdade, igualdade e fraternidade ao recusar o direito da cidadania à mulher.[130]

Griselda Pollock, no artigo, "A modernidade e os espaços da feminilidade" (1988), faz uma reflexão bastante perspicaz sobre esse momento histórico. A partir dos escritos de Charles Baudelaire, também analisados por Walter Benjamin, ela extraiu o conceito icónico de *flâneur*, que personifica o olhar da modernidade, símbolo do privilégio e da liberdade de circular pelas arenas públicas da cidade, a observar e consumir. Entretanto, para a autora, o *flâneur* é uma figura exclusivamente masculina, que opera no âmbito da matriz da ideologia burguesa, revelando a parcialidade de sua democracia e de seu universalismo e completa:

> O grito de guerra "liberdade, igualdade e fraternidade" (nota-se, mais uma vez, a parcialidade de género) imagina uma sociedade composta de indivíduos do sexo masculino livres, autoconfiantes, que se inter-relacionem com seus iguais ou semelhantes. Ainda assim, as condições de existência sociais e económicas da burguesia como classe são estruturalmente baseadas na desigualdade e na diferença, tanto em termos de categorias socioeconómicas quanto de género. As formações ideológicas da burguesia negociam tais contradições por meio de táticas diversas. Uma delas é o apelo a uma ordem natural imaginária, que toma como inquestionável as hierarquias nas quais mulheres, crianças, empregados e servos (assim como as outras raças) são considerados como naturalmente dissemelhantes e subalternos ao homem branco europeu. Uma outra formação endossou a cisão teológica de esferas pela fragmentação do complexo mundo social em diferentes áreas de atividades baseadas no género. [131]

Essas divisões reelaboram a compartimentação oitocentista entre as esferas públicas e privadas. A pública é definida pelo mundo do trabalho produtivo, das decisões políticas, da educação, do serviço público, entre outros aspetos, tornou-se progressivamente exclusiva aos homens, já o mundo privado era destinado às esposas, crianças e servos. Ao reproduzir a fala

---

[130]SCOTT (2012), *op. cit*. p. 37-38.

[131]POLLOCK, Griselda. "A modernidade e os espaços da feminilidade". *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019. p. 129-130.

do político republicano Jules Simon, em 1892, que diz: "qual a vocação do homem? É ser um bom cidadão. E a da mulher? Ser uma boa esposa e uma boa mãe. O primeiro é, de certa forma, convocado ao mundo externo, enquanto a segunda é sujeitada ao interior"[132]. Pollock destaca que essa estrutura da vida social que divide o mundo público do privado foi poderosamente eficaz para a construção do estilo de vida burguês, com a produção de identidades baseadas no género. Assim, o século XIX foi um marco de mudanças na vida social, em que a modernidade deu novos ares, entretanto, só eram sentidos verdadeiramente por uma parcela muito delimitada da população, ou seja, homens brancos burgueses.

Em Inglaterra, França e nos Estados Unidos acompanhou-se os movimentos pela igualdade dos direitos políticos; no último, as iniciativas estiveram também aliadas às lutas abolicionistas e anti-escravagistas. Para as feministas anglo-americanas e francesas, a noção de género, questiona a tendência universalista da linguagem, dos sistemas de conhecimento e do discurso científico em geral. O universal pertence ao masculino, e é a norma (como é o exemplo da palavra nos livros de história, Homem com letra maiúscula para designar toda a humanidade, nunca Mulher com "m" maiúsculo para a mesma designação). Aqui o feminino torna-se no que não é a norma, no "outro"[133].

É interessante observar que as estratégias reivindicatórias adotadas pelas sufragistas estiveram sob uma ótica mais violenta, a partir de piquetes, manifestações nas ruas, protestos e greves de fome, por exemplo. Entretanto, o perfil das militantes da Primeira Vaga Feminista nesse período esteve bastante demarcado: eram brancas, de classe média, letradas e suas ações acabavam por se restringir à um mesmo perfil social, deixando de lado as pautas de outras mulheres. Em diferentes partes do mundo, como nas Américas, em África e no mundo Oriental, essa consciência política nem existia, principalmente pela colocação subalterna que tinham em relação aos seus dominantes e em relação às mulheres ocidentais, que mesmo também dominadas, já tinham qualquer privilégio à nível social. Ainda sobre a Primeira Vaga, citando Scott, destaco:

> O feminismo era um protesto contra a exclusão política da mulher: seu objetivo era eliminar as "diferenças sexuais" na política, mas a reivindicação tinha de ser feita em nome das "mulheres" (um produto do próprio discurso da 'diferença sexual'). [...] Esse paradoxo – a necessidade de, há um só

---

[132]*Idem*, *Ibidem*. p. 130.
[133]GEIRINHAS (2008), *op. cit*. p. 8.

> tempo, aceitar e recusar a "diferença sexual" – permeou o feminismo como movimento político por toda a sua longa história.[134]

As "mulheres" não configuram um grupo homogéneo e suas relações com o patriarcado não são iguais. Um exemplo disso foi a manifestação de mulheres negras nos Estados Unidos, no *World Congress of Representative Women*, ocorrida em 1893, onde pela primeira vez na história do país, Mary Church Terrel, Sojourner Truth, Anna Cooper, Amanda Berry Smith e outras quebraram longos anos de silêncio e começaram a registar e denunciar as suas experiências racistas e machistas que sofriam:

> Bem, crianças, atrevo-me a dizer algo sobre este assunto. (...) Esse homem aí há pouco disse que as mulheres precisam de ajuda para subir às carruagens e levantadas sobre as poças, e de me cederem os melhores lugares ... e não sou eu uma mulher? Olhem para mim! Olhem para os meus braços! Eu lavrei, plantei e colhi para os celeiros e nenhum homem podia ajudar-me – e não sou eu uma mulher? Eu posso trabalhar tanto quanto qualquer homem (quando eu puder fazê-lo) e ser chicoteada também – e não sou eu uma mulher? Eu dei à luz cinco crianças e vi todas serem vendidas para a escravatura e quando chorei a minha dor de mãe, ninguém senão jesus ouviu – e não sou eu uma mulher?[135]

Em 1972, a intelectual e ativista feminista Alice Walker escreve "Em busca dos Jardins de nossas Mães", em que tratou, de maneira bastante sensível e paradoxalmente brutal as dificuldades, ou melhor, as impossibilidades que mulheres negras enfrentaram ao longo da história o exercício da liberdade criativa, factos que têm a ver com o racismo estrutural e os espaços negados às mulheres, sobretudo, à mulher negra:

> O que significava uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós? E no tempo de nossas bisavós? Essa é uma questão com uma resposta cruel o suficiente para estancar o sangue. Você teve uma tataravó genial que morreu sob o chicote de um capataz ignorante e depravado? Ou ela era obrigada a assar biscoitos para um vagabundo preguiçoso, enquanto sua alma urgia por pintar aquarelas do pôr-do-sol, ou da chuva caindo nos pastos verdes e serenos? Ou seu corpo foi quebrado, forçado a parir crianças (que eram frequentemente vendidos e levados para longe dela) – oito, dez, quinze, vinte crianças – quando sua única alegria era o pensamento de esculpir modelos heroicos da rebelião em pedra ou argila?[136]

Ultrapassar as construções generalistas em torno do género foi principal motor para a Segunda Vaga do Feminismo. Voltando a cronologia (por vezes necessária, entretanto, deve

---

[134]SCOTT (2012), *op. cit*. p. 27.
[135]HOOKS, bell. **Não sou eu uma mulher**. Tradução livre. Plataforma Gueto, 2014.
[136]WALKER, Alice. "Em busca dos Jardins de nossas Mães" (1972). In: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

ser problematizada) após a Segunda Guerra Mundial, o tempo intitulado como "grande depressão", disse respeito a uma onda pessimista com relação ao futuro de modo bastante abrangente. O mundo passava por um período de instabilidade e acirramento político, sobretudo, com a ascensão de manifestações políticas de cunho Fascista[137]. Junto a tantas incertezas, acompanhou-se a desmobilização das pautas sociais e o movimento feminista sofreu com esse esfriamento.

Segundo Griselda Pollock, a compreensão contemporânea do feminismo é produto do momento histórico dos anos de 1960 e 1970, que viu novas políticas sociais e culturais serem desenvolvidas a partir dos movimentos pelos direitos civis, do poder negro, das lutas antirracista e anticolonial e das revoltas estudantis[138], como por exemplo, o Maio de 1968 na França[139]. Somente em finais dos anos 50 e início da década de 1960 que manifestações feministas ganharam fôlego renovado, recolocando e integrando problematizações acerca das origens das opressões sofridas. Os questionamentos giravam em torno da pergunta: afinal, o que é ser mulher? Porquê são submissas? São naturalmente inferiores aos homens? Existe uma essência feminina? "O Segundo Sexo", da francesa Simone de Beauvoir, publicado originalmente em 1949, é divisor de águas para essas apreciações. Escrito como uma forma de resposta a todo um estilo de pensamento filosófico e de visão de mundo misógina, reforçado desde o período do Iluminismo, o título do trabalho de Beauvoir faz referência ao

---

[137]"O fascismo representou, na história contemporânea da direita, uma enérgica tentativa no sentido de superar a situação altamente insatisfatória que a contradição de que vínhamos falando tinha criado para as forças conservadoras mais resolutas. Enfrentando o problema das tensões que se haviam criado no âmbito da direita entre a teoria e a prática, o fascismo adotou a solução do pragmatismo radical, servindo-se de uma teoria que legitimava a emasculação da teoria em geral". *Cf.* KONDER, Leandro. **Introdução ao Fascismo** (1977). São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009. p. 29.

[138]POLLOCK, Griselda. "A Política da Teoria: gerações e geografias na teoria feminista e nas Histórias das Histórias da Arte". *In*: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Género, Identidade e Desejo.** Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p. 203.

[139]O movimento de Maio de 1968 tem origens no meio estudantil francês e que inspirou outros países em todo o mundo, como os Estados Unidos, Portugal, Brasil e Japão. A Universidade de Nanterre, apelidada de feudo "esquerdista", foi onde tudo começou. Diversas críticas ao sistema de ensino conservador e sexista incomodam os alunos e alunas da instituição. Em 2 de maio realizam uma manifestação contra as divisões dos dormitórios que separavam mulheres e homens. Outras pautas começaram a aparecer, indo ao encontro dos ideias revolucionários surgidos naquele ambiente. As manifestações foram se alastrando entre o ambiente académico e outras camadas da sociedade, como as massas trabalhadoras e os camponeses, por exemplo, superando barreiras segregadoras de género, etnia, cultura e classe. Foi um momento de união para a busca de um bem comum, uma sociedade diferente, contra tudo aquilo que herdou após as duas guerras mundiais, da Guerra do Vietnam, da Guerra Fria, dos regimes autoritários com raízes no Fascismo, entre outros. O historiador e filósofo francês Michel de Certeau, que participou ativamente do movimento intitula-o como uma verdadeira revolução simbólica. Sobre o assunto: *Cf.* SOLIDARITY. **Paris: Maio de 68**. São Paulo: Baderna, 2003; CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009 e *Idem*, **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 2012.

texto “Of Women, Über die Weiber” (Ensaio acerca das mulheres), datado de 1851, de Arthur Schopenhauer, onde o filósofo também em resposta à um poema em honra às mulheres: "Dignity of Women", de Friedrich Schiller (1810) desmente todas as supostas qualidades femininas, a partir de um visão paternalista e odiosa em relação à tudo que envolva o mundo das mulheres. Para Schopenhauer:

> Dever-se-ia tomar como regra esta sentença de Napoleão I: “As mulheres não têm categoria”. Chamfort diz também com muito acerto: “São feitas para negociarem com as nossas fraquezas, com a nossa loucura, mas não com a nossa razão. Há entre elas e os homens simpatias de epiderme, e muito poucas simpatias de espírito, de alma e de caráter”. As mulheres são o *sexus sequior*, **o sexo segundo**, a todos os respeitos, feito para conservar à parte e no segundo plano. Certamente, deve-se-lhes poupar a fraqueza, mas é ridículo prestar-lhes homenagem, o que até nos avilta aos seus olhos.[140]

A partir dessas ideias a autora problematiza justamente as relações entre aspetos biológicos e aqueles socialmente e culturalmente construídos para definir o que é então “ser mulher”. Para a intelectual francesa:

> Ser mulher não é um dado natural e sim o resultado de uma história, onde não há um destino biológico ou psicológico que define a mulher como tal. Foi uma história quem a fez. Primeiro, a história da civilização, que resultou em seu status atual e, depois, para cada mulher em particular, foi a história de sua vida, em especial, de sua infância, quem a determinou como mulher e criou nela algo que não é um dado, uma essência, mas que cria nela o chamado eterno feminino, feminilidade.[141]

As teses de Beauvoir foram bastante perturbadoras, sobretudo, para as mulheres e sua percepção sobre elas próprias. A teoria não foi bem quista após a publicação e apenas anos depois foi assimilada como texto importante para a militância feminista. A norte-americana Betty Friedan também publica o livro “A mística feminina” (1963), que tratou sobre a colocação da mulher na sociedade em seu sentido mais cotidiano, através de um estudo com mulheres americanas no contexto Pós-Segunda Guerra Mundial:

> Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar, imagem que apelidei de mística feminina, perguntando a mim mesma se outras mulheres, num círculo mais amplo, se defrontavam também com esta cisão esquizofrénico e qual seria o seu significado. Foi assim que comecei a pesquisar as origens da mística

---

[140]SCHOPENHAUER, Arthur. “Ensaio acerca das mulheres”. *In:* **Metafísica do amor**. Lisboa: Inquérito de Portugal, s/d. s/p.

[141]BEAUVOIR, Simone de. **Por que sou feminista**. Entrevista concedida a Jean-Louis Servan-Schreiber Jean-Louis. Programa “Questionnare”, Paris, 1975. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM. [Último acesso em 25 de outubro de 2020].

> feminina e seu efeito sobre as mulheres que viviam ou haviam sido criadas segundo seus princípios.[142]

Friedman dissertou sobre o que se convencionou intitular de papel feminino natural como: a maternidade, o casamento, o lar e nunca o trabalho ou mesmo a guerra. Apropriando-se daquele contexto em específico, a autora investigou como as revistas e a televisão são usados de mecanismos para a persuasão sobre o valor intrínseco da mulher no ambiente doméstico, demonizando aquelas que seguiam caminho tido como masculino, ou seja, pela busca da independência financeira, por uma carreira profissional, ou aquelas que não optaram pelo casamento e não tinham filhos. Ora, para ambas as autoras, só a partir de uma transformação – à nível mais psicológico e altruísta do termo – é que haverá base para uma remodelação social concreta. É interessante perceber que no feminismo liberal da primeira onda, o movimento é reformista, ou seja, não reivindicava exatamente uma ruptura com o que estava posto e sim a promoção de melhores e mais igualitárias condições para as mulheres. Já o feminismo radical da segunda onda foi extremamente revolucionário. Buscavam uma efetiva transformação social, em sua complexidade de aspetos. Direitos políticos; acesso aos bens públicos; liberdade de expressão; direito ao próprio corpo, à sexualidade, aos diferentes papéis sociais.

O movimento, entretanto, devia ser exclusivo das mulheres e para as mulheres, facto que rompeu e, de certa forma, contradiz os ideais de igualdade de género. É nessa altura que o feminismo passa ainda mais a ser mal visto pela sociedade, agora associado ao lesbianismo, de caráter bastante ofensivo para a sociedade pautada por valores como a família e a heterossexualidade. Com este acirramento entre os géneros, iniciativas como "Les guérillères" (1969), romance da escritora Monique Wittig passam a fazer todo o sentido. A partir da premissa de uma superioridade feminina, as mulheres representadas são de uma estranha tribo de guerreiras ferozes, onde vivem em campos fortificados; lutam com facas, rifles, metralhadoras, lançadores de foguetes; adoram a deusa do sol, o círculo, a vulva; provam drogas e passam a noite orgiasticamente nos braços umas das outras. "Para comer, eles matam animais. Por diversão (e pela sobrevivência), eles matam homens"[143]. A partir do

---

[142]FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971. p. 11.

[143]BEAUMAN, Sally. "Women without men, except to kill for fun and survival". **New York Times**. Estados Unidos. 10 de Outubro de 1971. Disponível em: https://www.nytimes.com/1971/10/10/-archives/les-guerilleres-by-monique-wittig-translated-by-david-levay-144-pp.html.[Último acesso em 21 de agosto de 2020].

tom ficcional, Witting tece críticas ácidas à sociedade patriarcal e aos papéis de gênero sexistas do final dos anos 1960. A Segunda Vaga do Feminismo é conhecida justamente pelo radicalismo à nível ideológico, principalmente quando a arena de disputa foi a questão da sexualidade[144], âmbito de maior dominação privada, mas que também se configurou como assunto público, a partir de temas como aborto e casamento. Sobre a erupção dos feminismos nas décadas de 1960 e 1970, destaco os seguintes aspetos:

> [...] nos EUA e em alguns países europeus como França e Inglaterra, surge das mudanças sociais e políticas dessa época: maior inserção das mulheres no mercado de trabalho, após a retirada quase forçada para casa a seguir à seguir a segunda guerra mundial; grandes movimentos de contestação da guerra do Vietnam; o maio de 68 em França; as lutas do movimento negro e de muitas mulheres negras nos Estados Unidos; as lutas contra o colonialismo que juntava muitos jovens, rapazes e raparigas, uma nova geração que procurava novas formas de cultura e de intervenção política e social. Os movimentos de libertação das mulheres (Women 's Lib) surgem também da conjugação de duas correntes políticas: um feminismo político já organizado e um feminismo novo, radical, que conta com a participação de jovens militantes de grupos de extrema esquerda. Nos EUA, as feministas mais empenhadas nos movimentos sociais e políticos contestam o feminismo reformista da NOW (National Organization of Women). Seduzidas pelo marxismo e pelos grupos da Nova Esquerda (New Left) estas jovens fundaram, em 1967, o Movimento de Libertação das Mulheres.[145]

A artista e investigadora portuguesa Alice Geirinhas, em "O sentir sexual da diferença: o legado de Luce Irigaray na nova subjetividade" (2008), dedicou-se a perceber como a emergência do feminismo, juntamente da metodologia estruturalista durante a Segunda Vaga e suas reverberações a nível teórico, modificou a paisagem da arte contemporânea e da compreensão do objeto de arte, cada vez mais aberto às questões do corpo, à política e à desmaterialização performativa, onde o valor do efémero corresponde a um discurso critico radical. Para tanto, usou das teorias promovidas pela psicanalista Luce Irigaray, que escrevia contemporaneamente às autoras francesas mencionadas acima e que pensou o assunto acerca das diferenças sexuais a partir de outra estratégia, de um feminismo

---

[144]Segundo Anuradha Gandhi: "As feministas radicais acreditam que em uma sociedade patriarcal, mesmo nas relações e práticas sexuais, a dominação masculina prevalece. Isso foi nomeado de "repressão" pela primeira tendência e de "ideologia da objetificação sexual" pelas feministas culturalistas. De acordo com elas, o sexo é visto como ruim, perigoso e negativo. O único sexo permitido e considerado aceitável é a prática marital heterossexual (heterossexualidade significa relações sexuais entre pessoas de diferentes sexos, isto é, entre homens e mulheres). Existe uma pressão da sociedade patriarcal para que as pessoas sejam heterossexuais e, as minorias sexuais, isto é, lésbicas, travestis, transexuais, etc., são consideradas intoleráveis. O prazer sexual, uma poderosa força natural, é controlada pela sociedade patriarcal que separa a assim chamada prática sexual boa, normal e saudável da prática sexual ruim, não saudável e ilegítima". *Cf.* GANDHI (2018), *op. cit*. p. 50.

[145]MAGALHÃES, Maria José. "Correntes feministas". *In*: FERREIRA, Eduarda *et al*. **Percursos Feministas: Desafiar os tempos**. Lisboa: Ed. UMAR Universidade feminista, 2015. p. 97.

mais essencialista, entretanto, subversivo, onde afirma que as mulheres possuem especificidades que as distinguem dos homens, qual seja, a sua sexualidade:

> Para Luce Irigaray, é afirmando a diferença que a mulher se pode libertar da dominação do sistema falogocêntrico, conquistar uma subjetividade livre e autónoma; ambos, homem e mulher devem aprender a relacionar-se um com o outro, como "diferentes", mas não hierarquizados superior ou inferiormente. Ao contrário, o conceito de diferença, para Simone Beauvoir, é essencial nos fundamentos da teoria feminista e procura ultrapassar o esquema hierárquico associado, tendo em conta a desvalorização e a inferioridade do "outro": o outro, ou "diferente de", que numa lógica de exclusão cria divisões hierárquicas onde se pressupõe a sua inferioridade, a sua diferença e a superioridade do que não o é. Beauvoir sustenta o seu pensamento baseado na transcendência do dualismo implícito no conceito de género.[146]

É então nos anos de 1960 e 1970, que há *boom* das pautas feministas escritas e promovidas por mulheres e seus subsequentes "combates". Chamam atenção para o slogan "o pessoal é político". O termo nasceu a partir do artigo escrito em 1969 e publicado no ano seguinte em "Notes from the Second Year: Women's Liberation", pela jornalista e ativista Carol Hanisch. Ganhou notoriedade e passou a ser debatido em diferentes línguas nos subsequentes anos. Em uma publicação mais recente do artigo (2006), Hanisch conta que não deu o título "The Personal is Political" e destaca que pelo soube, isso foi feito pelas editoras do jornal, Shulie Firestone e Anne Koedt. Também esclarece que o político a que se referiu foi usado para elucidar as relações de poder e não no sentido estrito de política eleitoral[147].

Em linhas gerais, a autora tratou de algumas reflexões acerca da importância política dos "grupos de conscientização"[148], onde mulheres se reuniam com a finalidade de compartilhar suas experiências, problemas e angústias advindas, aparentemente da esfera individual. Segundo as reflexões promovidas, tinham a compreensão que esses ditos "problemas" faziam parte de um sistema muito maior e que, sem dúvidas, eram coletivos. Assim, ajudavam a desconstruir a culpa que a mulher carrega historicamente ao ocupar papéis de mãe solteira, divorciada ou de ser gorda, negra, por exemplo, vistos como falhas pelo

---

[146]GEIRINHAS (2008), *op. cit.* p. 6.

[147]HANISCH, Carol. "Introduction" (2006). *In*: **The Personal is Political (1969)**. Disponível em: https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf. [Último acesso em 04 de dezembro de 2021].

[148]Os grupos de conscientização foram iniciativas promovidas pelas Mulheres Radicais de Nova York, um dos primeiros grupos de Libertação das Mulheres nos Estados Unidos. Em fins de 1967, o grupo de Shulamith Firestone, Anne Koedt, Kathie Sarachild e Carol Hanisch começaram a se reunir no apartamento para andar pela sala e conversar sobre questões de suas próprias vidas e suas relações com as estruturas dominantes. *Cf. Idem*, *Ibidem*.

sistema opressor. Aliado a isso, com a consolidação do capitalismo e além da globalização, as vitórias feministas foram acumuladas, entretanto, é perceptível que existiam fortes resistências sociais a esses avanços, principalmente por se tratar de ações particularmente promovidas por grupos feministas. Nos assuntos da política, pequenas mudanças sociais e de pensamento aparecem. O aspeto coletivo, já elucidado em Carol Hanisch dá às discussões feministas ainda mais potência e vão caminhando para uma diversidade e densidade assistida de dentro para fora e de fora para dentro do movimento, como forma de rompimento com tantos preconceitos até entre as próprias mulheres:

> No final dos anos 70 e nos anos 80, o lesbianismo político surgiu como uma tendência dentro do movimento feminista. Ao mesmo tempo, as mulheres não-brancas (as negras e as mulheres do terceiro mundo que viviam nos países capitalistas do centro) levantaram críticas ao curso do movimento feminista e começaram a articular suas próprias versões de feminismo. As organizações de mulheres operárias por tratamento igual nos locais de trabalho, creches, etc., também começaram a crescer. Que o movimento feminista havia sido estritamente para as mulheres escolarizadas, brancas, de classe média dos países imperialistas e que estava focando em questões principalmente de seus próprios interesses havia se tornado óbvio. Isso deu origem ao feminismo global ou multicultural.[149]

Com relação a esse processo de conscientização da necessidade de ações concretas, a ideia de "artivismo" surge como conceito para falar justamente do fenómeno sociopolítico que levou mulheres em suas pautas artísticas a promoverem uma dita transformação social. No texto publicado em 2008, pelas historiadoras da arte Chela Sandoval e Guizela Latorre, o termo é um neologismo híbrido que representa o trabalho criado por indivíduos que veem uma relação orgânica entre a arte e o ativismo[150]. Essa ideia dialoga com as considerações sobre “performatividade” mencionada anteriormente, na medida em que os trabalhos e suas vivências se entrecruzam, dão mais forma e consistências aos discursos promovidos em termos políticos e artísticos.

Nos Estados Unidos, viu-se o surgimento das artistas que levantaram a bandeira feminista e suas obras evocavam todo o ativismo político efervescente na época. Judy Chicago foi um nome importante para a prática do “artivismo”, uma vez que conciliou o lado

---

[149]GANDHI (2018), *op. cit*. p.33.

[150]“The term artivism is a hybrid neologism that signifies work created by individuals who see an organic relationship between art and activism”. *Cf.* SANDOVAL, Chela and LATORRE, Guisela. **Chicana/o Artivism: Judy Baca’s Digital Work with Youth of Color**. Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media. Edited by Anna Everett. The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008. p. 62-63.

feminista com a sua produção artística particular e estimulou por meio de cursos e outras iniciativas as discussões críticas e teóricas sobre o movimento para outras mulheres. Em 1972, abriu a chamada "Womanhouse" (Figura 26), um projeto artístico colaborativo entre Chicago e a artista Miriam Schapiro com estudantes, em que ocuparam uma propriedade vazia em Los Angeles e recriaram ambientes referentes às vivências domésticas das mulheres onde sofriam discriminações e abusos. No ano seguinte, Judy Chicago criou a "Oficina de Estudos Feministas", lugar destinado à formação e exposição de arte feminista. A obra "The Dinner Party" (Figura 27) surgiu nesse contexto de construção coletiva e ensino, o que faz muito sentido, uma vez que é uma grande exposição de referências históricas de mulheres emblemáticas para a luta feminista[151]. Sem dúvida foi um trabalho que evocou muita história e memória de mulheres.

Ao pensar a História, agora, em seu sentido disciplinar, considero interessante pensar na inserção das pautas feministas no campo da historiografia. Foi na terceira fase da Escola dos Annales[152] que a publicação de "Nouvelle Histoire" trouxe um conjunto de textos sobre novos objetos, abordagens e problemas para a História, onde um capítulo foi dedicado às mulheres. Segundo Michelle Perrot, autora que participou ativamente desse momento de virada na historiografia ocidental e também autora da coletânea "História das Mulheres no Ocidente", publicado em 1990, chama atenção para o seguinte facto:

---

[151]A instalação é composta por uma mesa triangular, a simular um banquete, com dimensões de 14 metros e composta por 39 lugares, 13 em cada lado do triângulo, em tamanho real. De maneira cronológica, foram apresentadas ao público 39 personagens históricas feministas. Cada espaço é decorado de acordo com a história particular de cada mulher, há toalhas bordadas com seus nomes e os pratos foram pintados individualmente. Nos azulejos onde mesa do banquete está posicionada, nos chamados *Heritage Floor*, encontrou-se mais 999 nomes de mulheres que Judy Chicago elegeu para um lugar na história, juntamente com os *Heritage Panels*, painéis explicativos posicionados próximos à obra onde contam as histórias dessas mulheres. Houve também o que a artista chamou de *Entryway Banners*, um conjunto de tapeçarias expostas antes da entrada no Jantar, composta por símbolos e frases que dão ao espectador a visão das artistas sobre o mundo.

[152]O movimento dos Annales pode ser dividido em três fases. "Em sua primeira fase, de 1920 a 1945, caracterizou-se por ser pequeno, radical e subversivo, conduzindo uma guerra de guerrilhas contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos. Depois da Segunda Guerra Mundial, os rebeldes apoderaram-se do establishment histórico. Essa segunda fase do movimento, que mais se aproxima verdadeiramente de uma "escola", com conceitos diferentes (particularmente estrutura e conjuntura) e novos métodos (especialmente a "história serial" das mudanças na longa duração), foi dominada pela presença de Fernand Braudel. Na história do movimento, uma terceira fase se inicia por volta de 1968. É profundamente marcada pela fragmentação. A influência do movimento, especialmente na França, já era tão grande que perdera muito das especificidades anteriores. Era uma "escola" unificada apenas aos olhos de seus admiradores externos e seus críticos domésticos, que perseveravam em reprovar-lhe a pouca importância atribuída à política e à história dos eventos. Nos últimos vinte anos, porém, alguns membros do grupo transferiram-se da história socioeconômica para a sociocultural, enquanto outros estão redescobrindo a história política e mesmo a narrativa". *Cf.* BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 8.

> Até o século XIX, faz-se pouca questão das mulheres no relato histórico, o qual, na verdade, ainda pouco está construído. As que aparecem no relato dos cronistas são quase sempre excecionais por sua beleza, virtude, heroísmo ou, pelo contrário, por suas intervenções tenebrosas e nocivas, suas vidas escandalosas. A noção de excecionalidade indica que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio que consente com a ordem. [153]

Segundo Perrot, ainda no século XIX, no campo da História, foi nos trabalhos de Juliet Michelet, intelectual francês, que houve certa reserva às mulheres, sobretudo, ao pensar as relações entre os sexos como um dos motores da história. A narrativa de Michelet, embora estivesse carregada de estereótipos sobre a figura feminina, comuns de seu tempo, há o esforço de introduzir a participação feminina, facto que vai de encontro às premissas da escola positivista também da época, que contava a história baseada numa visão romântica das experiências humanas, ou seja, masculinas, sobre os grandes feitos, eventos públicos e políticos. Somente no século XX, com a Escola dos Annales, que há o afastamento dessa abordagem teleológica da História e um tom mais social invade as análises sobre os processos históricos, levando em consideração a participação popular, os aspetos culturais e a atuação de mulheres.

Perrot elucida que mesmo havendo qualquer receção, espontaneamente não havia tanto interesse para o estudo sobre a história das mulheres e considera que as razões dessa indiferença ou resistência são complexas e múltiplas, uma vez que a primazia do marxismo não facilitou as coisas[154]. Entretanto, mesmo num cenário espinhoso, algo havia se transformado. Para a historiadora francesa, essas mudanças no olhar vieram inicialmente de outras disciplinas, tais como a Sociologia e a Antropologia e, principalmente, do próprio movimento das mulheres[155]. Publicações sobre família, infância, a vida privada e histórias das mulheres (a posteriori, receberá o nome de história do género) entram nos assuntos tratados pela historiografia ocidental. Esses desenrolares temáticos promovem, consequentemente,

---

[153]PERROT, Michelle. "Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência". *In*: **Cadernos Pagu.** nº4, 1995. p. 13.

[154]*Idem*, *Ibidem*. p. 15.

[155]"A Sociologia foi pioneira graças aos trabalhos de Evelyne Sullerot, Madaleine Guilbert e Andrée Michel, ainda muito diferentes entre si. Deve-se, à primeira, pesquisas inovadoras acerca da imprensa feminina. Próxima do marxismo, a segunda se interessou pelas desigualdades das mulheres no trabalho e no movimento operário. Ligada a Simone de Beauvoir, Andrée Michel era o mais radical, apoiando Christine Delphy na sua crítica ao patriarcado, o principal inimigo. Muito importante para as mulheres historiadoras, essas pesquisas pouco repercutiram entre os historiadores, que foram muito atenciosos com a Antropologia, em boa parte por causa da obra de Lévi-Strauss." *Idem*, *Ibidem*. p. 16.

novas perspetivas teóricas e novos caminhos para linhas de pesquisa, grupos de estudos, disciplinas, seminário, etc. Nesse sentido, é interessante destacar que:

> O confronto polarizado nos anos 80, entre os movimentos feministas anglo-americanos firmemente ligados à noção de género e a posição das feministas francesas, voltadas para as teorias de diferença sexual, esbateu-se com uma nova percepção e consciência, ao longo dos anos 90, da diversidade das teorias feministas em função de contextos culturalmente específicos, cuja abordagem mais produtiva e menos "agressiva" ás diferenças entre as várias posições feministas quebrou a rígida oposição duma perspetiva dicotómica entre o feminismo francês versus o anglo-americano. Surgiram outros grupos de pensadoras oriundos de outros contextos geográficos, Itália, Holanda, Austrália (Rosi Braidotti e Elisabeth Grosz, por exemplo). De notar que a noção de género é uma particularidade da língua inglesa com pouca relevância teórica para outras tradições linguísticas. Género nas línguas de origem latina é usado para referir toda a humanidade (o género humano, le genre humain). Isto significa que a distinção de "sexo" e "género", que é um dos pilares da teoria anglófona, não faz sentido nem epistemologicamente, nem politicamente, em muitos contextos ocidentais não anglófonos, onde as noções de sexualidade e de diferença sexual são usadas correntemente.[156]

Michelle Perrot também afirma que a passagem da "História das Mulheres" para a "História do Género" foi um dos debates mais vivos da historiografia contemporânea e que essa transformação teve efeitos, que, entretanto, não configurou uma "revolução epistemológica" como era esperado. A palavra género acabou por se tornar um sinónimo de sexo e não era isso que as teóricas queriam[157].

Em princípios da década de 1990, os grupos, sobretudo, de mulheres negras e não europeias, reivindicavam cada vez mais e construíam para si lugares de fala acerca das violências e preconceitos que sofriam. Um texto bastante relevante intitulado "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo" (1981), escrito pela intelectual norte-americana Glória Anzaldúa acerca dessas insatisfações, traz à tona o já mencionado "Um quarto só seu", de Virginia Woolf e enfatiza que para determinados grupos de mulheres, as do Terceiro Mundo, o tal teto nunca iria existir, pela condição subalterna em que muitas mulheres pobres e negras viviam. Por essa condição construída historicamente, as mulheres não ocupariam os lugares da criatividade, como da arte, da escrita? Vale pensar que a necessidade do teto referenciado por Woolf não deixa de estar inserida numa lógica burguesa. O tempo do trabalho é o tempo da produção e da obtenção/acúmulo do capital, já o

---

[156]GEIRINHAS (2008), *op. cit.* p. 7.

[157]PERROT, Michelle. "L'Histoire des Femmes: le silence rompu". *In*: CASTRO, Zília Osório (org.), **Falar de Mulheres, História e Historiografia**. Lisboa: Livros Horizonte, p.149.

ócio é ligado ao pensamento, ao lado lúdico, criativo e ao trabalho intelectual, tão desvalorizado em sociedades capitalistas[158].

Uma vez que o conhecimento não transforma matéria prima em mercadoria ou as mercadorias que criam não são, objetivamente, grandes acumuladores de bens/capital, exceto aqueles conhecimentos vinculados ao avanço da indústria e das tecnologias, não são do interesse na lógica burguesa. A arte, aqui, está sempre atrelada à ideia de génio, algo metafísico/inato e não fruto do trabalho intelectual ou criativo. Preciso lembrar que as atividades domésticas ou a maternidade não são considerados trabalhos e sim atividades inerentes à figura feminina. São as mulheres que acumulam jornadas de trabalho, seja no ambiente privado, seja também ao ocupar os lugares no mercado de trabalho formal, como os homens, para trazer sustento para suas famílias. O ócio, para as mulheres pobres é uma premissa impossível, entretanto, para aquelas que desejem um teto só para elas, vão precisar reconfigurar essa noção de espaços de criação:

> Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for rica ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão ou as roupas, escute as palavras escoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever.[159]

Essa escuta não se deu apenas no âmbito académico e intelectual. Em 1991, após audiência, a advogada e ativista Anita Hill acusou o candidato ao Supremo Tribunal dos Estados Unidos, Clarence Thomas, de assédio sexual enquanto era seu supervisor na "Equal Employement Opportunity Commission"; na década dos 80, a escritora e também ativista afro-americana Rebecca Walker, filha de Alice Walker, escreveu um artigo em resposta para a revista Ms. (publicação fundada na década de 1970 durante os Direitos das Mulheres Movimento). Intitulado "Eu sou a Terceira Onda", o texto foi redigido após três décadas de bastante efervescência em prol da questão das mulheres, sempre liderada por grupos de mulheres brancas e de classes alta e média e nomeou uma nova vaga do movimento feminista ocidental.

---

[158]THOMPSON, E. P. "Tempo e disciplina do trabalho no capitalismo industrial". *In*: **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

[159]ANZALDÚA, Glória. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo (1981)", escrito pela intelectual norte-americana *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019. p. 90.

É observada, assim, uma efetiva virada e ampliação do movimento para questões que estiveram mais silenciadas ao longo das histórias do feminismo, no que toca às questões de classe e de raça. É nesse momento que discursos sobre a complexidade de ser mulher tornaram-se o grande centro da discussão, indo contra todos os essencialismos construídos até no próprio meio feminista e em freio aos ideais radicais da segunda onda, que impuseram comportamentos e maneiras de estar para a mulher que nada tem a ver com o preceito da liberdade que o movimento tanto luta[160]. O que é interessante destacar que na Terceira Vaga Feminista, há dois grandes saltos, um teórico, no que diz respeito às problematizações acerca do conceito de género e outro social, acerca das pautas antirracistas e anti classistas, o que ficou conhecido como feminismo Interseccional[161], que tem em Angela Davis o seu principal legado teórico e metodológico, sobretudo, quando propunham que "a mulher branca não se dá conta da necessidade de também lutar contra o racismo", umas vez que "racismo e sexismo são dois lados de uma mesma moeda"[162]. Até então acompanhou-se o seguinte desenrolar:

> As primeiras justificações sistemáticas dos direitos das mulheres no século XIX foram tomadas de empréstimo à teoria liberal e democrática. A panaceia democrática do voto era o foco da luta feminista. Locke, Rousseau e os utilitaristas haviam modelado um mundo no qual os homens podiam ser livres e iguais, uma sociedade civil na qual os homens determinariam os seus próprios destinos. Essas ideias, que jamais pretenderam aplicar-se às mulheres, foram assumidas por reformadoras como Mary Wollstonecraft e Harriet Taylor. Ao mesmo tempo, os socialistas atacavam o liberalismo. Acusavam o capitalismo de nada ter feito para mudar a degradação económica e social das mulheres, e a família burguesa, que oferecia apenas servidão doméstica. A análise marxista das relações económicas e de classe tornou-se a preocupação de um feminismo mais radical. Todavia, as feministas acharam a teoria marxista também inadequada. O fracasso das revoluções marxistas em mudar vultosamente a posição das mulheres ou ensejar, mesmo para os homens, a Utopia prometida por Marx, levou feministas como Simone de Beauvoir a um estudo mais profundo das relações existenciais entre o eu e o outro, definidas por filósofos como Hegel e Sartre. Os psicanalistas feministas, por sua vez, foram além das relações

[160]No artigo "O local é global: terceira onda feminismo, paz e justiça social" (2009), cinco pontos cruciais dessa vaga foram destacados: a escolha responsável baseia-se no diálogo; no respeito e apreço por experiências e conhecimento dinâmico; numa compreensão do "pessoal é político", que incorpora tanto a ideia de que as experiências pessoais têm raízes em problemas estruturais e a ideia de que a ação pessoal responsável e individualizada tem consequências sociais; dos usos de narrativas pessoais tanto na teorização como no ativismo político e por fim, do ativismo político como local, com conexões e consequências globais. *Cf.* ZIMMERMAN, Amber Lynn; MCDERMOTT, M. Joan; GOULD, Christina M. "The local is global: third wave feminism, peace, and social justice". *In*: **Contemporary Justice Review**, 12:1, 2009.

[161]*Cf.* DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016 e Idem, **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

[162]MAGALHÃES (2015), *op. cit*. p. 102.

> existenciais para um estudo da psique feminina gerada nas estruturas da Família que sobreviveram mesmo a uma revolução marxista. Finalmente, as teorias estruturalistas da linguagem situaram o sexismo nas próprias origens da cultura. Se a linguagem que as mulheres falam, na qual devem falar, é matizada de sexismo, um sexismo mais profundo que um léxico revisável, se a gramática da linguagem em si reflete o pensamento masculino, então nada que as mulheres possam dizer ou escrever na linguagem existente jamais poderá ser verdadeiramente feminista.[163]

Em "Género: uma categoria útil de análise histórica" (1990), Joan Scott apresenta que na gramática, a palavra género aparece como uma forma de classificar fenómenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes[164]. A historiadora chama atenção para o facto do termo género ter aparecido inicialmente entre as feministas americanas, que queriam enfatizar o caráter social das distinções baseadas no sexo, em oposição ao determinismo biológico implícito no uso das expressões "sexo" ou "diferença sexual" e também para fugir da produção de estudos que se centravam nas mulheres de maneira demasiado estreita. Assim, o termo "estudos de género" acabou por afastar-nos de uma agenda feminista propriamente dita, que optou a favor de estudos mais generalizados sobre a construção social entre os sexos[165]. Utiliza-se o termo género para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário analítico:

> Além disso, o que é talvez mais importante, "género" era um tema proposto por aquelas que sustentavam que a pesquisa sobre as mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas disciplinares. As pesquisadoras feministas assinalaram desde o início que o estudo das mulheres não acrescentaria somente novos temas, mas que iria igualmente impor um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente. "Nós estamos aprendendo", escreviam três historiadoras feministas "que inscrever as mulheres na história implica necessariamente a redefinição e o alargamento das noções tradicionais daquilo que é historicamente importante, para incluir tanto a experiência pessoal e subjetiva quanto as atividades publicas e políticas. Não é demais dizer que ainda que as tentativas iniciais tenham sido hesitantes, uma tal metodologia implica não somente uma nova história de mulheres, mas também uma nova história. [166]

A teoria *Queer* surgida na década de 1980, nos Estados Unidos, foi uma dessas formas de conformar uma nova história. Nasceu em diálogo com os escritos do intelectual francês Michel Foucault no volume "História da Sexualidade", publicado originalmente em 1976, em

---

[163]NYE (1995), *op. cit.* pp. 15-16.
[164]SCOTT, Joan. "Género: uma categoria útil de análise histórica (1990)". *In*: **Revista Educação e Realidade**. 20 (2), Julho/Dezembro, 1995. p. 71.
[165]GEIRINHAS (2008), *op. cit.* p. 8.
[166]SCOTT (1995), *op. cit.* p. 72.

que o autor estuda como historicamente noções de sexualidade foram construídas como objeto dos discursos para controle social. Tratou da ideia de que mesmo as abordagens sobre liberdade sexual tiveram como pano de fundo noções de normatividade sobre o sexo, quase como uma armadilha. Ao se apropriar da ideia de *dispositivos de controle*, Michel Foucault estuda como no cotidiano havia maneiras de regular a sexualidade, esforço que ganhou ainda mais fôlego a partir do século XIX, com as noções burguesas do que deveria ser o sexo e os papéis de género. Também relacionado aos estudos da psicanálise, o autor estudou a dimensão privada da sexualidade. Através do uso de fontes como diários e cartas, percebeu como a sexualidade era vivida fora desses instrumentos de controles sexistas que são sociais e culturais[167].

No artigo "The etimology of queer" (2010) William Sayers propõe que a palavra possivelmente deriva da expressão alemão *queer*, que significa oblíquo, fora do centro[168] e começou a ser usado de maneira pejorativa nos Estados Unidos para significar como excêntrico, insólito, esquisito e estranho indivíduos com expressões e identidades de género diferentes da masculina e feminina, ou seja, tudo aquilo que está fora do leque da chamada "heteronormatividade" (abrangendo gays, lésbicas, pansexuais, polissexuais, assexuais, travestis e os transgéneros). Por sua vez, a teoria *Queer* mergulhou nas críticas feministas às ideias do género como parte natural conforme o nascimento e passou a tratar a questão a partir de uma visão que leva em consideração as performances de género. Ao investigar experiências diversas chegam ao aspeto construído relativos às formas de performar a sexualidade e identidades de género. Expande no âmbito das análises sobre os diversos tipos de atividade sexuais e da conformação de identidade classificados de maneira padrão entre "normativos" ou "desviantes". É nesse momento que há grande alargamento dos aspetos teóricos feministas, onde as discussões entre as defensoras do conceito de género e aquelas que seguem para outros caminhos epistemológicos ganham novos contornos e possibilidades:

> O debate feminista é frequentemente vazado em termos da diferença entre as perspectiva anglo-americana e francesa. O feminismo francês supostamente se baseia na insistência no fato de as mulheres serem diferentes, e serem um desafio para o pensamento falogocêntrico e as estruturas patriarcais da linguagem. Sua contrapartida anglo-americana se caracteriza pela insistência

[167]FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
[168]SAYERS, William. "The Etymology of Queer". *In*: **ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles**, Notes and Reviews, 2010.

> no fato de que as mulheres são iguais, e por sua preocupação com o mundo real. No entanto, essa divisão é oclusiva.[169]

Assim, o confronto concetual entre essas vertentes do feminismo, com a chegada de uma nova geração de pensadoras nos anos de 1990, ressaltou as necessidades de recodificar o sujeito feminino como uma entidade múltipla[170]. Essa multiplicidade de variáveis como a raça, a classe, a idade, preferência sexual, contexto geográfico, são imprescindíveis para a redefinição da subjetividade feminina autónoma: um chamado *devir-mulher*[171].

Em "Gender Trouble", publicado originalmente em 1990, a teoria *Queer* foi apropriada pela filósofa Judith Butler para estudar as condições que possibilitam as performances de género, ao problematizar quais são e como são experimentados os comportamentos para marcar as identidades, facto que que não necessariamente tem a ver com a sexualidade ou ao aspeto biológico. Elas não são exatamente compatíveis com as características biológicas colocadas de maneiras pré-determinadas para atuação de género e de sexualidade. Essa apreciação impacta diretamente nos discursos feministas. Sobre o assunto, a autora afirma que:

> (...) o "'feminino" já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de "mulher", e porque ambos os termos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais. Além disso, já não está claro que a teoria feminista tenha que tentar resolver as questões da identidade primária para dar continuidade à tarefa política. Em vez disso, devemos nos perguntar que possibilidades políticas são consequências de uma crítica radical das categorias de identidade? Que formas novas de política surgem quando a noção de identidade como base comum já não restringe o discurso sobre políticas feministas? E até que ponto o esforço para localizar uma identidade com um como fundamento para uma política feminista impede uma investigação radical sobre as construções e as normas políticas da própria identidade?[172]

O trabalho de Butler não deixa de ser uma grande crítica às premissas feministas que querem universalizar a categoria mulher/feminino em oposição apenas ao outro, o masculino. Para a filósofa, as suposições sobre as diferenças atribuídas ao termo sexo e ao termo gênero, onde o sexo é considerado biológico e o gênero seria o factor construído socialmente e culturalmente, deveriam ser repensadas. Essa seria uma falsa distinção, na medida em que

---

[169]BRENANN, Teresa. **Para além do Falo**: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997. p. 10.
[170]GEIRINHAS (2008), *op. cit.* p. 9.
[171]*Idem*, *Ibidem*. p. 9.
[172]BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 9-10.

introduz diferenças na categoria unificada do feminino, que de partida, conforma a existência de um sexo antes mesmo das imposições socioculturais. Para Butler, nem o aspeto biológico é natural, esse também é construído e possui seus meios de decodificação através da ação concreta e não se um conjunto de características físicas por si só.

Acerca disso, em "Manifesto Cyborgue" (1985), Donna Haraway já havia quebrado o paradigma e proposto a superação da categoria género. O texto é um manifesto, em alusão ao título "Manifesto Comunista" de Karl Marx e Friedrich Engels, em 1848. O contexto é do Antropoceno, ou seja, do domínio do humano sob a natureza, onde há o fim do sujeito soberano, na posição de poder sobre a natureza e da tecnologia, é a chamada teoria do pós-género e do pós-humano. Com as novas tecnologias, as fronteiras entre humano e animal, orgânico e inorgânico, cultura e natureza entram em colapso, estando todas elas numa mesma posição dinâmica e não havendo fronteiras claras, onde estão em sucessivas mudanças. A partir da metáfora do ciborgue, uma criatura do mundo pós-género, um ser híbrido, sem nenhum compromisso com o binarismo, a autora desloca a narrativa da "política da identidade" para a "política das afinidades" a fim de pensar a diferença, não só entre masculino e feminino e sim entre feminino e femininos e masculino e masculinos, além de tudo aquilo que não se enquadra em nenhuma dessas categorias. Tem como hipótese de que os corpos são constituídos e podem ser desmontados, colocando, assim, em questão a suposta natureza e essencialismos do género, reivindicando, uma espécie de identidade fraturada. A nível humano, as categorias macho e fêmea já foram superadas para Haraway. Nossos corpos são nossos eus, os corpos são mapas de poder e identidade. O corpo do ciborgue não está fora disso, ele não é inocente. O que existe é uma experiência íntima sobre fronteiras, entre suas construções e desconstruções, sendo a política do *cyborgue* a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado do dogma central do *falogocentrismo*[173].

As discussões não param e o movimento feminista também não. No tocante à prática artística, em síntese, segundo Rosalind Krauss, em "Art Since 1900", os movimentos feministas divididos nas três fases apresentadas ao longo deste capítulo não seguiram uma linha cronológica consecutiva e sequenciais, coexistiram, colidiram, desaparecem e reaparecem e contribuíram para diferentes significações no cenário da prática artística:

---

[173]HARAWAY, Donna. "O Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX". *In*: **Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

> Na primeira fase, a da luta pela igualdade de direitos, as mulheres artistas lutaram pela igualdade de aceder às formas modernistas, tais como a abstração e suas formas de legitimação. A segunda é mais radical do que a primeira, limitada à igualdade – insiste na diferença entre o homem e a mulher, reivindica uma relação íntima com a natureza, com a sua história cultural e mitos essenciais para a condição da mulher: identidade, corpo, natureza. As artistas afastam-se da abstração, forma modernista associada ao homem, e retomam os media e processos ligados aos trabalhos manuais e decorativos, desvalorizados e associados ao trabalho doméstico da mulher. Reclamam e contestam os estereótipos repressivos da representação do corpo da mulher e devolvem uma imagem valorizada e positiva da mulher. A terceira fase é cética em relação às duas anteriores, ainda que questionando a sua posição na sociedade patriarcal. As artistas transferem a imagem da mulher utópica, afastada do homem, para a crítica das imagens da mulher, produzidas quer pela cultura de elites (alta cultura), quer pela cultura de massas (cultura popular).[174]

Como apontou Krauss, as ondas feministas, tanto a nível prático, bem como teórico, não podem ser percebidas como uma sucessão de eventos que caminharam para certa evolução do movimento. Muito pelo contrário. De acordo com a historiadora Karen Offen em "Erupções e Fluxos: reflexões sobre a escrita de uma história comparada dos feminismos europeus, 1700-1950", a ideia de vagas dos feminismos deve ser substituída por uma "metáfora geológica vulcânica"[175]. A comparação surge a partir da compreensão da atividade feminista promovida por fluxos, ou melhor, por "erupções que emanam de fendas nos sistemas patriarcais, é preciso uma grande atenção sobre as condições que levam à abertura dessas fendas e ao fluir dos feminismos, assim como as resistências que obrigam a recuar"[176].

Também à nível teórico, como destaca a filósofa Andrea Nye, ainda existem muitos entraves, uma vez que as balizas do conhecimento estão muito bem vincadas no território epistemológico falogocêntrico e romper de maneira completa é exercício complexo e dispendioso, pois acaba-se por cair na teia da tal "norma":

> As teóricas feministas habilmente desfizeram emaranhados de teoria e prática, para só encontrar resistência a projetos feministas mais firmemente atados. Essa resistência não foi em qualquer natureza biológica ou estrutura conceptual necessária. A teoria não tem origem na natureza nem na lógica, mas na luta para dar sentido à atividade humana. **As filosofias dos homens são teorias das atividades dos homens, atividades essas que desde o início excluem as mulheres**; a meta da teorização masculina é racionalizar as inconsistências e a destrutividade dessas atividades. Assinaladas indelevelmente com esse projeto, **as filosofias do homem não podem**

---

[174]KRAUSS *apud* GEIRINHAS, Alice. **Como Eu Sou Assim, Mapeamento Visual na Primeira Pessoa: Documento e Índice**. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea. Universidade de Coimbra, 2013. p. 54.
[175]OFFEN (2008), *op. cit*. p. 44.
[176]*Idem, Ibidem*.

> **servir a propósitos feministas sem acomodação**. Embora liberalismo, marxismo, psicanálise e estruturalismo possam ser temporariamente úteis para ajudar as mulheres a barganhar no mundo do homem, no final só lhes concedem a precária dança de Kristeva sobre o vulcão da política, da economia, do pensamento e da linguagem masculinos. **Mas que fará a teórica feminista?** Sem o fio de Atena, há só um abismo vazio em que ela deverá cair [...]. Haverá ainda um modo pelo qual a mulher possa voltar ao fio de Atena em seu proveito, tecer um desenho no qual não venha a se emaranhar? **Haverá um outro modo de contar a história que nem recite futilmente os crimes masculinos nem argumente pela inclusão simbólica nas condições masculinas?** Onde estavam aquelas mulheres revoltosas que foram punidas e cujas imagens adornavam os cantos da tapeçaria de Atenas? Haverá como fazê-las mover-se, falar, contar a história, não de sua derrota, mas da vida que viveram ou tiveram a esperança de viver? **Poderá alguma nova espécie de arte dar-lhes voz?** — libertá-las da imobilidade do seu castigo? Essa punição foi remodelada nas próprias teorias que as feministas adotaram. Na teoria democrática, a vida das mulheres na família tornou-se a "esfera privada natural", sujeita à vontade patriarcal. No marxismo, o trabalho das mulheres tornou-se regressiva atividade não-produtiva. Na psicanálise, a mãe tornou-se um mistério inexprimível oculto por trás de um muro de repressão. No estruturalismo, o feminino tornou-se um resíduo de animalidade expulso da sociedade. Poderá alguma futura Aracnê fazer essas imagens falarem? Poderá ela recuperar da privacidade da família uma nova visão de relações não-alienadas em que cada um compreenda que o bem-estar de homens e mulheres está mutuamente relacionado? Poderá ela tirar do trabalho doméstico das mulheres um modelo para o trabalho cujo propósito seja não a "produção" ou a imagem do homem, mas um espaço humano habitável? Poderá ela restaurar a intimidade das relações mãe e filha sepultada debaixo das relações edípicas entre pai e filho? E como, desde que tenha devolvido voz à montanha, à cegonha, à pedra, conseguirá que os fabricantes de mísseis, os formalistas e os negociantes de modas escutem? A feminista prática volta aos confrontos dela. **Terá sido tudo em vão?** Todo o trabalho de tecelagem intelectual, todos os volumes de Marx, os mistérios de Lacan, os trocadilhos intraduzíveis do feminismo francês? **Não lhe foi dito o que fazer, não se lhe apontou a alavanca mágica que levantaria o peso da opressão.** No máximo, ela aprendeu como é delicadamente elaborada e firmemente costurada a tessitura da cultura sexista, e como são sagazmente interligados seus propósitos políticos, económicos, psíquicos e linguísticos: direitos iguais que não têm valor para mulheres pobres; êxito económico matizado por inaptidão psicológica; relações igualitárias de família que poderiam corrigir a inaptidão impensável e indizível; sempre o sexismo situado mais profundamente na vida e no pensamento.[177]

Esta longa citação, embora pareça pessimista, traz muitas reflexões acerca dos paradoxos que vivem as teóricas feministas. Ainda são muitos os desafios a enfrentar, desde a linguagem, a passar pela epistemologia, pela política, pela cultura, pelo viés económico, racial, social, geográfico, entre tantos outros. O feminismo Decolonial, ao propor uma análise

[177]Grifo meu. NYE (1995), *op. cit.* p. 267.

que leva em consideração essas diferentes clivagens, confere caminho profícuo contra os grandes paradigmas que compõem o tecido social: o racismo, o capitalismo e o imperialismo[178] e a luta está longe de cessar.

[178]VERGÈS, François. **Um Feminismo Decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 29.

4. Transversalidades: Brasil-Portugal

Transversalis, do latim, quer dizer aquilo que cruza determinado ponto. No que se refere às relações entre Brasil e Portugal, esses pontos se multiplicam e resistem ao tempo de forma presente e simbólica. Apesar das heranças entre os dois países serem, à partida, muito mais voltadas ao passado da colonização, no contemporâneo, as alianças e conflitos ainda são pano de fundo para uma história que nunca foi interrompida. Escolher pela realização desta investigação em Portugal, não teve a ver, de modo tão direto, com essa consciência transversal da dinâmica atual e nem disse respeito à historiografia, pois, como bem aponta o historiador Francisco Falcon ao falar da experiência escolar e académica dos brasileiros: "o facto é que se conhece muito pouco Portugal e os portugueses, particularmente, em termos contemporâneos. Bastaria lembrar um exemplo dos nossos livros didáticos, a história de Portugal só desaparece a partir de 1820"[179]. Já em Portugal, a história do Brasil foi compreendida como um importante capítulo do seu passado "glorioso". Entretanto, na contemporaneidade, de modo crítico e revisionista, muito mais se discute sobre as motivações e impactos do período "expansionista", bem como suas consequências drásticas para o Brasil.

Devo dizer que a viragem para Portugal foi mais um acaso de minha trajetória intelectual. Essa experiência ajudou-me num processo de autorreflexão que sequer tinha consciência. O que no início pareceu ser um grande experimento antropológico, de compreensão do "outro", tornou-se uma escavação interior bastante complexa. O país fez parte de meu imaginário infantil e familiar. Inspirado na cidade portuguesa Fátima, meu pai, Paulo de Tarso Rodrigues Aguiar, comerciante e empresário do ramo do sal, almejou instituir no Brasil um "Paraíso na Terra", o chamado Planalto de Fátima. A iniciativa ganhou contornos mais concretos no final dos anos de 1980, já no período de retorno à democracia após a Ditadura Militar brasileira. O Planalto de Fátima era um povoado de 280 hectares, situado em Boqueirão do Cesário, município de Beberibe, no Ceará, destinado a pessoas pobres que viviam em comunidade, sem patrões, numa espécie de reforma agrária particular. A ideia era que essas pessoas desfrutassem de uma comunhão de espírito, em regime de ajuda e em respeito à particular devoção pela Nossa Senhora de Fátima. Mediante investimentos próprios, Paulo de Tarso fomentou infraestrutura local, visando acesso aos direitos sociais

[179]FALCON, Francisco. "Historiografia Portuguesa Contemporânea: um ensaio histórico-interpretativo". *In*: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 1, 1988. p. 79.

como educação, saúde, lazer, alimentação, trabalho e moradia. Além destes, também promoveu a crença católica, com festejos e celebrações, factor que previu a construção de uma igreja destinada à vida religiosa local.

Conforme lembranças familiares e outros registos, como matéria no jornal "Correio da Manhã", de Lisboa, em dezembro de 1994[180], que fala sobre a empreitada de Paulo, acompanhado de minha mãe, Vera Rozane Araújo Aguiar, em busca de uma imagem de Nossa Senhora de Fátima para decorar a igreja que construía em sua mini cidade. Eu tinha apenas 2 anos quando meus pais fizeram essa viagem, mas, lembro-me bem como esse acontecimento marcou a nossa história. Por meio de entrevista concedida ao CN Lisboa, soube-se que essas relações com a santa advinham de outras gerações. Em sua adolescência, Paulo teria sido tocado pela força de Nossa Senhora de Fátima quando vivenciou o luto pela perda precoce do pai, Francisco Salustiano Aguiar, em um acidente de viação. Na altura, pensou em tirar a própria vida, entretanto, orientado pela sua mãe, minha avó Ana Aguiar, passou a rezar o terço a fim de conseguir iluminação da santa para superar essas ideações. Mais tarde, também teve a experiência de acompanhar a peregrinação de uma imagem de Nossa Senhora que percorreu diversas cidades pelo Brasil. José Salustiano Aguiar, avô paterno de Paulo, também era um homem de fé e incentivou a religiosidade no neto. Meu bisavô também teve destaque em ações benevolentes na região em que viveu, sendo reconhecido pela comunidade ao realizar obras e pela construção de uma igreja católica na região do nordeste brasileiro, em Serrota, município de Senador Sá, no Ceará.

As relações com Portugal são transgeracionais, uma vez que a família "Aguiar"[181], possuem origens portuguesas. Em "Família Aguiar: 7 séculos de história", os autores destacam que:

> As fontes antigas não são tão claras quanto à origem da família Aguiar, entretanto a posição mais difundida é que teria sido originada da família Guedes. D. Pedro Mendes de Aguiar (ou Mendes Peres de Aguiar) teria tirado este sobrenome da vila de Aguiar, na província portuguesa de Trás-os-Montes.[182]

Outra parte curiosa, que destoa completamente da imagem mental criada a partir da

---

[180]Acervo familiar. Recorte do jornal Correio da Manhã. **Fátima inspira no Brasil um "paraíso na terra"**. Lisboa, s/d, dezembro, 1994.

[181]Sobre a genealogia da família a partir dos meus avós paternos. *Cf*. "Os descendentes de Francisco Salustiano Aguiar e Ana Rodrigues Aguiar". *In*: AGUIAR, Francisco Ayrton de; AGUIAR, José Anastácio de Sousa. **Família Aguiar: 7 séculos de história**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2005. p. 89-91.

[182]*Idem*, *Ibidem*. p. 33.

narrativa acima, é que meu pai, conhecido como "seu Paulo", quando jovem, foi proprietário de um estabelecimento intitulado de "A Boate Portuguesa", inaugurada em 30 de junho de 1962 e que funcionou até 1968, período de bastante instabilidade política e social devido ao movimento para a instalação e consolidação da Ditadura Militar no país. A boate estava situada numa emblemática construção no centro da cidade de Fortaleza, no Ceará, a chamada "Casa do Português"[183]. Nessa altura, chegou a ser preso por conta de venda de bebidas falsas, facto inimaginável, sob a ótica moralista, ao homem devoto de Nossa Senhora de Fátima desde a infância. Considero esse um período subversivo da trajetória de meu pai. Embora saiba pouco sobre esse tempo, uma vez que esses acontecimentos só me surgiram na vida adulta, é interessante compreender as nuances que envolvem a demarcação de um perfil social baseado em tradições machistas, sexistas e autoritária, atitudes tão presentes na contemporaneidade, e que caracterizou as relações de um homem com as três mulheres com quem viveu e com a geração concebida, composta por cinco filhas e um filho.

Meu pai transitava entre o perfil carismático-populista-moralista-religioso[184], demarcado por um suposto desinteresse pela inserção ativa na política partidária, entretanto, com claros posicionamentos, ao evidenciar publicamente admiração às personalidades políticas mais conservadoras da época. Chegou a criar uma entidade com amparo jurídico, a

---

[183]"A Casa do Português, localizada na Avenida João Pessoa desde 13 de junho de 1953, data de sua inauguração, foi batizada inicialmente de Vila Santo Antônio de José Maria Cardoso. Mas, ficou popularmente conhecida como Casa do Português, em referência ao seu primeiro dono e idealizador, o comerciante português José Maria Cardoso, que morou em um dos pavimentos com a família, alugando os demais para o empresário Paulo de Tarso, que instalou no edifício a Boate Portuguesa. Também funcionaram no local órgãos como a Associação Nordestina de Crédito e Assistência Rural (Ancar) e a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural do Ceará (Emater-CE)". *Cf.* Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Biblioteca. Catálogo. **Acervo dos municípios brasileiros**. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=435493&view=detalhes. [Último acesso em: 23 de março de 2021].

[184]Vale destacar que essa iniciativa de sociabilização alternativa por meio dos usos de aspetos religiosos guarda relação, embora, com suas particularidades e distinta expressividade, com outras experiências no nordeste brasileiro, como Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e Canudos. Ambos foram movimentos fortemente influenciados pelo tom messiânico de salvação popular. O Caldeirão iniciou-se nos anos de 1930, no interior do Ceará. Era um povoado com líder religioso, o beato José Lourenço, com modelo de produção rural distribuída igualmente entre os participantes e unia os princípios da caridade, solidariedade e salvação. Os donos de terra locais, a temer pela falta de mão-de-obra, começaram a perseguir e denunciar o movimento, que acabou reprimido pelas forças policiais, sob a alegação de se tratar de uma ameaça à comunidade local, nomeadamente uma iniciativa comunista. Canudos, também foi uma comunidade sócioreligiosa, liderada por Antônio Conselheiro, que reuniu mais de vinte e cinco mil pessoas que fugiam da fome e miséria no sertão baiano, no final do século XIX. Sua extinção se deu mediante uma guerra que envolveu o exército brasileiro e membros do povoado. Canudos incomodava os líderes das igrejas, bem como os coronéis fazendeiros, sob acusações de que pretendiam derrubar a recém-instalada República no Brasil. Sobre os assuntos. *Cf.* RAMOS, Francisco Régis Lopes. **Caldeirão:** um estudo histórico sobre o beato José Lourenço e suas comunidades. sobre o beato José Lourenço e suas comunidades. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará, 1991 e MELLO, Frederico Pernambucano de. **A Guerra total de Canudos**. São Paulo: Editora Escrituras, 2020.

"F Pátria", com intuito de dar continuidade a obra social revolucionária, de ampliação da promoção dos benefícios sociais, de serviços e direitos às populações mais pobres e inspirar novas iniciativas públicas, inclusive no âmbito da assistência social. Com o seu falecimento, em 1998, aos 59 anos, num crime de latrocínio enquanto exercia sua atividade de comerciante de sal, em Marabá, Pará, a grande maioria desses projetos não se mantiveram, pois estavam concentrados em sua própria figura. Houve então a doação das realizações no Planalto de Fátima à prefeitura local.

Falar dessas ligações é tocar em pontos bastante delicados de minha experiência, uma vez que sempre achei a conexão com meu pai muito pueril, frente ao seu desaparecimento quando eu ainda era muito pequena. Acredito que todas estas considerações só foram possíveis pelo simples facto de desembarcar em Portugal para cursar Doutoramento. Foi o meu gatilho para memórias adormecidas ou, diria até, esquecida – facto que também me causou dor e que nunca imaginei que emergiriam. Como já disse na introdução, as minhas grandes referências de vida foram maternas e femininas. Mesmo assim, não posso fazer vista grossa a todos esses acontecimentos, que configuram alguns exemplos dos meus atravessamentos, de minhas transversalidades quando o assunto é Brasil e Portugal.

Deixando de lado o aspeto subjetivo dessa narrativa introdutória, o meu objetivo com isso foi demarcar que assim como nas nossas histórias individuais ou familiares (que perpassam as gerações), a linha que constrói uma trama nunca está totalmente solta, nem totalmente controlada. Existe uma suposta liberdade de escolhas, ou seja, caminhos a seguir, entretanto, essas só são possíveis em determinados contextos sociais[185]. Ao refletir sobre o exercício da investigação, que é também um ato de criação, quando decodificamos nossas experiências intelectuais e pessoais-coletivas em narrativas sobre algo que já se passou, seja sobre nós ou sobre os outros, em qualquer tempo, os acasos e infinitos encaixes são

[185]A liberdade aqui é compreendida, segundo George Lukács em "Ontologia do ser social", que direcionou seus estudos para a especificidade social em relação aos demais seres (orgânicos e inorgânicos), o qual é uma síntese complexa da materialidade e idealidade" e sublinhou o papel decisivo da consciência e do trabalho na determinação entre o ser da natureza e orgânica e o ser social. Embora cada escolha seja uma ato individual com certo grau de liberdade, ela também é sempre social e histórica, uma vez que independe exclusivamente da vontade de quem escolhe. Nesse sentido, a liberdade ultrapassa a consciência ou no mero sentido de livre-arbítrio, tão propagado no modo de produção capitalista e suas reverberações a nível económico-político-sócio-cultural. Assim, a nossa liberdade e autonomia estão postas e determinadas socialmente, inclusive com a herança das condições materiais e subjetivas do passado. É importante destacar que a cada novo desafio ou necessidade emergente, as ações dos seres sociais se impõem imediatamente e, no mesmo instante que se baseia naquelas condições anteriores, também vão construindo novas possibilidades no movimento que é a realidade. *Cf.* LUKÁCS, George. **Ontologia do ser social**. Os princípios ontológicos fundamentais de Marx. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

inevitáveis. Assustam, confundem, embaraçam a linha que tece o registo. Nesse sentido, o trabalho de pesquisa e, considero que, a própria história (em minúsculo ou maiúsculo) são compostas por enormes e múltiplas sucessões entre procura-acaso-encontro (não necessariamente nesta ordem) e cada uma dessas combinações é única. Falar de mim e dos meus faz parte desse encontro entre quem escreve e quem lê, por mais confusas que pareçam essas conexões.

Retomando as relações históricas entre os dois países, é interessante perceber que à nível político os séculos XIX e XX foram bastante ambíguos e agitados na conformação de novas estruturas económicas, sociais e culturais no Brasil e em Portugal. Num contexto geral, assistiu-se, por exemplo, aos avanços do modelo capitalista por toda a Europa e Américas, bem como às movimentações *Neocolonialistas* por parte dos ainda Impérios, a fim de ampliar os mercados e a exploração de matérias primas por baixos custos. Também se viu a resistência aos desmandos dessas potências, como, por exemplo, a Revolução Haitiana, ainda em fins do século XVIII, além de todo o processo ligado às elites burguesas para a derrocada de importantes Monarquias, sucedida da instalação de regimes Republicanos. No Brasil, o regime monárquico caiu em 1889 e em Portugal, mais tarde, no ano de 1910. Endosso que essas transformações, no que tange à política, representaram o encerramento não completo, entretanto, significativo, de uma longa tradição ocidental baseada em modelos de organização social aristocrático (*Aristokratí*a vem do grego e significa "poder dos melhores"), com privilégios hereditários e vínculos com a Igreja Católica. Há uma ascensão da cultura burguesa como motor para um novo olhar sobre o mundo, ligado ao capital, à riqueza, à produção em massa, ao acesso aos bens de consumo acumuláveis, às tecnologias, sem as interferências religiosas, com atuação laica e independente dos Estados-Nação.

Deve-se dizer que essas mudanças não aconteceram de um dia para o outro, na verdade, elas ainda acontecem. Passaram por um longo processo de inculcação de valores até atingirem as camadas sociais em diferentes tempos e termos. É inegável que muitas dessas alterações nas relações sociais, políticas e de ampliação económica, conformaram ambientes e necessidades até então inéditos na história ocidental, sobretudo, para as camadas burguesas sempre a crescer e enriquecer às custas da exploração e precarização das condições de trabalho impostos às camadas mais pobres.

No Brasil, o contexto que envolveu sua independência esteve diretamente ligado aos acontecimentos vividos em Portugal. Os ideais republicanos penetraram na sociedade

portuguesa ainda nas primeiras décadas do século XIX, importadas da França, a partir do contato com as tropas de Napoleão que invadiram o país em 1807, após Portugal não ter aderido ao Bloqueio Continental (França travou luta contra a Inglaterra, pelo domínio do comércio marítimo). A fuga da Família Real para o Brasil pareceu o melhor caminho frente às invasões. É de se destacar que foi acontecimento inédito na história mundial no contexto colonialista, uma vez que D. João VI foi o único Rei que usou uma colónia para refúgio de si e da sua família. Após uma longa e conturbada viagem, aportaram na cidade de Salvador, litoral do Brasil, em 1808. Há uma geração de historiadores brasileiros que demarcam o processo de emancipação política do Brasil ao ano da chegada do Rei e sua Corte, e não em 1822, às margens do Ipiranga. Levam em consideração a abertura dos portos às "nações amigas", e também a consequente crise do regime colonial como os verdadeiros elementos para a separação com Portugal[186].

Durante todo o processo de colonização e os anos que sucederam a vinda de uma nova geração de portugueses, a população nativa da América Portuguesa acabou por apropriar-se de muitos dos ideais de uma sociedade que nada tinha a ver com a sua, parte de um enorme processo de aculturação. Em sistemas coloniais de exploração é regra a dominação, os saques e o descaso com as populações nativas. Os portugueses, ao longo de alguns séculos da colonização, vinham com aspetos culturais encucados. Eram valores morais, culturais, sociais, económicos e, sobretudo, religiosos, factor que acabou por tornar esse contato tão bilateral e deixou marcas profundas na cultura e na constituição de uma identidade nacional a posteriori.

Nas próximas páginas o foco será temático: feminismos e conformação de campos artísticos. Trato dos contextos sociais e políticos que envolvem as discussões nomeadamente feministas no Brasil e em Portugal em perspetiva histórica, quando ainda no século XIX, ambos os países se conectaram ao movimento de Primeira Vaga. Os ideários pelos direitos civis estendidos às mulheres aqueciam os debates em torno de assuntos como família, casamento, educação, trabalho e política. A vida das mulheres, em especial, aquelas provenientes das elites brancas e letradas, acompanharam de camarote todo o processo. Por

[186] Caio Prado Jr. em seu livro "Evolução Política do Brasil", afirma que houve uma verdadeira revolução com a chegada da Família Real e da corte portuguesa: "(...) o certo é que os quatorze anos que decorrem da sua chegada até a proclamação formal da independência não podem ser computados na fase colonial da história brasileira". *Cf.* PRADO JR, Caio. **Evolução Política do Brasil: colónia e império**. Editora Brasiliense: São Paulo, 2007. p. 47.

sua vez, no campo artístico, os países passaram por trajetórias um pouco diferentes, uma vez que o Brasil, mesmo numa situação de dominação, acabou por passar a frente nos projetos de desenvolvimento cultural e de construção de identidades por meio de capitais simbólicos compartilhados, nomeadamente, a arte.

4.1 Feminismos no plural

Com a instalação das Repúblicas, ainda que de modo tímido, elas começaram a ter uma maior consciência de seu lugar na sociedade e passaram a buscar por lugares que até então lhes eram negados. Em Portugal, as ideias republicanas conformam as bases teóricas para as dirigentes feministas que entram em ação durante as primeiras décadas do século XX. De acordo com a investigadora Fátima Mariano, na Península Ibérica, as primeiras posições públicas de oposição ao papel reservado às mulheres na vida coletiva e familiar começam a fazer-se ouvir em fins do século XIX, com um número cada vez maior de mulheres da alta burguesia e letradas[187]. Passaram a denunciar a condição tutelada das mulheres e exigiam pela concessão das mesmas oportunidades e direitos que aos homens.

A literatura e a imprensa foram as principais armas para a guerrilha feminista em prol dos direitos civis na altura. Serviram como instrumentos veiculadores de discursos, ideias, modas, maneiras de ser, tanto para homens como para as mulheres. É preciso dizer que muito do ideário em torno da libertação da mulher surge no contexto da disseminação do pensamento socialista que propunha a emancipação dos trabalhadores. Em Portugal, segundo Ana de Castro Osório, considerada como uma das fundadoras do movimento no país:

> Feminismo: É ainda em Portugal uma palavra de que os homens se riem ou se indignam, consoante o temperamento, e de que a maioria das próprias mulheres coram, coitadas, como de falta grave cometida por algumas colegas, mas de que elas não são responsáveis, louvado Deus! E, no entanto, nada mais justo, nada mais razoável, do que este caminho seguro, embora lento, do espírito feminino para a sua autonomia.[188]

Não seria estranho que tal trecho tenha sido proferido no século XXI, uma vez que os estigmas que a palavra feminismo carrega desde o princípio, deixa cicatrizes que ainda estão longe de desaparecer. Em "Às mulheres portuguesas", editado em 1905, Osório redige um

---

[187]MARIANO, Fátima. **Às Urnas: a reivindicação do voto feminino na Península Ibérica.** Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova de Lisboa, 2012. p. 6.
[188]OSÓRIO, Ana de Castro. **Às Mulheres Portuguesas**. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905.

verdadeiro manifesto, de ruptura e conscientização aos desmandos que viviam grande parte da população feminina portuguesa[189] (Figura 28). No ano seguinte, a mesma funda o Grupo Feminista de Estudos Portugueses e, em 1908, é um das sócias fundadores da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas[190]. Naquela altura, as condição da mulher no país era caracterizada como:

> Sem quaisquer direitos políticos e confinadas ao tradicional, e imutável, papel de esposas, mães, irmãs ou filhas, as mulheres portuguesas, na transição do século XIX, estavam remetidas para um plano de inferioridade legal, social e cultural, pois eram consideradas umas menores perante a lei, sujeitas à tutela dos pais ou dos maridos, e enfrentavam uma elevada taxa de analfabetismo – 85,4% em 1890; 85% 1900; em 1911 –, que as condicionava nas já escassas escolhas profissionais.[191]

As tentativas de reverter esse cenário começaram de maneiras pontuais. Atingiu uma minoria pertencente à elite, como já mencionei, a partir de grupos de mulheres brancas, cultas e letradas, que tinham acesso aos textos e ideias advindas do estrangeiro, sobretudo, França e Inglaterra. Essas mulheres organizavam salões literários onde debatiam textos autorais, que, consequentemente, viriam à público, por meio das publicações em periódicos ou volumes independentes[192]. A questão do voto configurou-se como o grande motor para a perpetuação de novas ideias políticas entre os grupos femininos. As exigências foram sendo lapidadas e ganharam contornos a partir de:

> [...] um ideário político democrático que começava a consolidar-se e que exigia a reestruturação do Estado e a construção de uma sociedade onde todos os cidadãos tivessem as mesmas liberdades e as mesmas garantias, independentemente do seu sexo. Nos primeiros anos da República, será esta organização feminista a responsável pela colocação na agenda pública a questão do voto feminino, através de artigos publicados na imprensa, da realização de conferências e de interpelações aos partidos políticos e aos órgãos de soberania. Logo em Outubro de 1910, a Liga entrega ao Governo Provisório da República uma petição pedindo o voto para a mulher comerciante, industrial, empregada pública, administradora de fortuna

---

[189]TAVARES, Regina. "História do feminino: os movimentos feministas em Portugal". *In:* MEDINA, João (org.) **História de Portugal**. Lisboa: Ediclube, 1993. Vol. XV. p. 286.

[190]MARIANO, Fátima. **As Mulheres e a I República**. Lisboa: Caleidoscópio; Centenário da República, 2011.

[191]ESTEVES, João. "Os primórdios do feminismo em Portugal: a 1. Década do século XX". *In*: **Penélope**, N. 25, 2001, p. 87.

[192]Menciono a autoria de Virgínia Quaresma, Maria Veleda, Ana de Castro Osório, Albertina Paraíso e Lucinda Tavares e também a atuação das médicas como Adelaide Cabete, Carolina Beatriz Ângelo e Sofia Quintino e das professoras republicanas Ermelinda Rodrigues, Lucinda Tavares e Deolinda Lopes Vieira. Para mais informações sobre os jornais e as secções feministas. *Idem*. *Ibidem* e *Cf. Idem*, "Professoras e educadoras na construção do movimento feminista em Portugal (1898-1928)". *In*: Comunicação. III Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. Coimbra, 2000.

> própria ou alheia,diplomada com qualquer curso científico, literário ou escritora.

Fátima Mariano afirma que dentro da própria Liga Republicana das Mulheres Portuguesas começam a surgir as primeiras divergências quanto aos assuntos discutidos entre as feministas: "Maria Veleda critica Ana de Castro Osório por dar prioridade às questões do sufrágio feminino em vez de concentrar esforços para a melhoria da situação económica das mulheres portuguesas"[193]. Já Ana de Castro Osório, Carolina Beatriz Ângelo e outras sócias acabaram por abandonar a Liga e fundar uma nova Associação de Propaganda Feminista[194]. Acerca das próprias ideias que as participantes tinham sobre o movimento da altura, é interessante perceber que havia um plano prático para instalar o feminismo no país, entretanto, este plano não era consensual. De acordo com a fala da ativista Virgínia Quaresma: "punha a parte exaltações ridículas, ideias prematuras, combates tão violentos como inúteis"[195]. Em Portugal, a conscientização das mulheres participantes do movimento se deu de modo crítico e heterogéneo, em nuances entre aproximações e afastamentos, entre rupturas, mas também permanências conservadoras, principalmente tendo em vista os limites que ações concretas das mulheres poderiam/deveriam alcançar. Não houve tanto radicalismo estratégico em Portugal e de intervenções públicas, como no caso das precursoras francesas.

Para a concessão do direito ao voto das mulheres, as feministas usaram de recursos dados pelo próprio Governo Provisório para darem uma espécie de golpe político. Quando da promulgação de decretos que consideram como eleitores aqueles portugueses maiores de vinte e um anos, residentes em território nacional, que soubessem ler e escrever e fossem chefes de família, a médica Carolina Beatriz Ângelo requereu, em 1911, inscreveu-se nos cadernos de recenseamento, argumentando que preenchia todos os requisitos previstos na Lei Eleitoral[196]:

> Era maior de idade, diplomada e chefe de família, uma vez que era viúva e tinha uma filha a seu cargo. Embora tenha sido admitida como eleitora depois de ter recorrido a tribunal e de este lhe ter dado razão, o seu acto teve como consequência a proibição taxativa do voto feminino aquando da revisão da lei eleitoral em 1913.[197]

---

[193]MARIANO (2012), *op. cit.* p. 6.

[194]*Idem, Ibidem*. p. 6.

[195]Trecho de Virgínia Quaresma, no Jornal O Mundo, em "Jornal da Mulher: Crónica feminista", publicado em 07 de fevereiro de 1908. *Cf.* ESTEVES (2001), *op. cit*. p. 89.

[196]MARIANO (2012), *op. cit.* p. 7.

[197]*Idem, Ibidem. p. 7.*

No Brasil, durante todo o século XIX os movimentos feministas também aparecem no contexto de busca pela cidadania e da participação política. A primeira constituição republicana brasileira, de 1891, não incluía as mulheres no direito ao voto sob os argumentos de que a política não era lugar para mulheres, assim como acontecia em Portugal. Anteriormente, ainda na primeira metade do século XIX, a escritora e educadora Nísia Floresta publicou artigos em jornal e livros, em 1832, intitulado "Direito das mulheres e injustiças dos homens"; em 1842, "Conselhos à minha filha"; em 1856, "A Mulher", sendo assim, considerada a primeira feminista brasileira. Também há o aparecimento dos primeiros periódicos feministas, responsáveis por divulgar pensamentos importados do estrangeiro por um grupo de mulheres de classe de elite que faziam com que essas ideias circulassem entre o território nacional: em 1852, inicia a publicação do "Jornal das Senhoras"; em 1862, "Belo Sexo"; em 1873, "O Eco das Damas"; em 1883, "O Corymbo", entre outros exemplos (Figura 29, 30).

Regina Céli Pinto, em "Uma história do feminismo no Brasil" (2003), dividiu os acontecimentos de Primeira Vaga Feminista no Brasil em três principais tendências. Inicialmente, configurou os feminismos de "bem-comportados"[198], aqueles com fortes marcos conservadores em relação às críticas, ou melhor, a falta de crítica à situação da mulher naquele tempo, dando grande enfoque para as questões referentes aos direitos cívicos. A expressão "bem-comportado" dada ao contexto brasileiro cabe também para descrever a experiência portuguesa, como apresentado anteriormente. Entrando, nas primeiras décadas dos 1900, acompanhou-se a explosão de referências feministas mais radicais, sobretudo em diálogo com os movimentos operários, o *boom* do anarquismo e também a constituição de uma parcela da população cada vez mais intelectualizada e consequentemente, consciente de seus direitos. Tudo isso acabou por dar vazão à uma tendência "mal comportada" aos feminismos brasileiros. As mulheres participaram ativamente de toda uma vida política e social figurada até então por homens e colocavam em causa o *status quo* em que viviam e reivindicavam pelo acesso à educação, ao divórcio e também já tinham voz sobre assuntos tabus sobre as formas de sexualidade. Por último, a terceira tendência foi intitulada por Regina Céli Pinto como o "menos comportado dos feminismos", momento ligado ao surgimento de instituições que amparam essas discussões e tornavam-no cada vez mais

[198]PINTO, Regina Céli. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

públicas e combativas. Em 1910 tem-se a fundação do Partido Republicano Feminino, bem como em 1918, é fundada a Federação Brasileira para o Progresso Feminino. Durante a primeira metade do século XX, a ativista política Bertha Lutz foi um nome significativo.

Em Portugal, os anos de 1920 foram considerados a "década de ouro" dos feminismos[199], sobretudo, pela afirmação de uma geração mais organizada e que ganhou maior alcance. Este facto permitiu a realização congressos feministas em 1924 e 1928, bem como a consolidação do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, fundado em 1914, como uma secção do *International Council of Women* (1888), criado nos Estados Unidos[200]. A nova fase dos feminismos em Portugal teve como principal característica a passagem de um feminismo pacifista e republicano para um feminismo mais aguerrido e distante de qualquer partido político, dando enfoque às organizações promovidas pelas próprias mulheres, a partir de grupos específicos que ganhavam vida através de congressos, encontros e saraus. No Brasil, por sua vez, os anos de 1920 marcaram um momento de viragem e de muita instabilidade política. O movimento militar que reverberou o fim da I República e com a instauração do Estado Novo de Vargas, na década de 1930, foi quando as mulheres alcançaram o direito ao voto e à representação política, promulgado pelo código eleitoral de 1933, sendo Carlota Pereira de Queirós a primeira deputada brasileira.

Em Portugal, com o fim da década de 1920, assistiu-se ao desmonte de tudo aquilo que havia sido construído até então, com a instalação, em 1926, de uma Ditadura e sua consolidação com a promulgação da Constituição de 1933 já no contexto do Estado Novo. Como já foi dito, António Salazar esteve à frente de um regime fascista, de caráter conservador e católico, que manteve postura firme contra tudo que ameaçava o *status quo* tradicional, religioso e patriarcal no país. Nesse contexto, foram muitos os obstáculos enfrentados pelas mulheres portuguesas, quando o discurso político vigente era pelo retorno ao espaço privado e que deixassem de lado os assuntos públicos. Internacionalmente, os

---

[199]ESTEVES, João. "Os anos 20: a afirmação de uma nova geração de feministas". *In*: AMÂNCIO, Lígia *et al*. **O longo caminho das mulheres – feminismos 80 anos depois**. Lisboa: D. Quixote, 2007. pp 74-89.

[200]Segundo Manuela Tavares: "Adelaide Cabete, fundadora do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas participou em diversos congressos feministas internacionais: Roma (1923); Washington (1925); Paris (1926), pelo que se depreende da influência internacional num maior dinamismo dos feminismos em Portugal. correspondeu também a um período de florescimento dos feminismos a nível internacional". *Cf.* TAVARES, Manuela. **Feminismos em Portugal (1947-2007).** Tese de Doutoramento. Universidade Aberta: Lisboa, 2008. p. 87.

movimentos feministas acabaram desarticulados, sobretudo, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939[201]. Sobre esse momento, Manuela Tavares destaca que:

> Deste modo, o empalidecimento dos feminismos não foi apenas um fenómeno português. Todavia, o contexto de ditadura vivido no país e a forma como a oposição organizou as mulheres teriam tido peso no apagamento da memória histórica dos feminismos da primeira metade do século XX. Veremos se esta perda de memória terá sido um dos fatores, que está na origem das dificuldades na afirmação dos feminismos, mesmo após a instauração do regime democrático em Portugal.[202]

A década de 50, significou um momento bastante ambíguo, numa mistura entre a enorme onda pessimista e crítica, do outro lado, havia um ar de esperança para o mundo, incapaz de reviver os horrores promovidos pela Segunda Guerra Mundial. Com o movimento feminista não foi diferente e as reações começaram a surgir. Na segunda metade do século XX, dá-se a publicação da emblemática obra feminista, "O Segundo Sexo", da francesa Simone de Beauvoir, que se tornou um marco para o que veio a ser a Segunda Vaga do Movimento Feminista. Explodiu nos Estados Unidos, nos anos de 1960, em reação ao contexto do Pós-Guerra mencionado acima. Portugal saiu à frente nesse retorno às pautas particularmente feministas, sobretudo, com a publicação de um célebre texto que atuou como divisor de águas para essas décadas em que os movimentos de mulheres perderam força e visibilidade. Maria Lamas e a obra "As Mulheres de Meu País", publicada em fascículos entre 1948 e 1950, foi um detalhado retrato do cotidiano das mulheres trabalhadoras por todo Portugal (Figura 31). Usou da linguagem fotojornalística para contrariar discurso promovido pelo governo sobre a mulher voltada ao ambiente doméstico, numa enorme oposição crítica à ditadura Salazarista e seus ideais conservadores que destoa da realidade maçante das muitas mulheres portuguesas, em suas duplas e pesadas jornadas de trabalho, dentro e fora de casa[203]. Aos poucos, na passagem para a de 1960, o fogo das pautas feministas reacende nos diversos âmbitos sociais. Manuela Tavares destaca que:

> A oposição das mulheres ao regime fazia-se sentir em torno das lutas nos locais de trabalho centradas nas questões salariais, na defesa do emprego, do

---

[201]Segunda Anna Cova, a Segunda Guerra Mundial marcou o fim dos movimentos de mulheres de primeira vaga. *Cf*. COVA, Anne. "O primeiro congresso feminista e da educação em Portugal, numa perspectiva comparada". *In*: AMÂNCIO *et al* (2007), *op. cit.* p. 36.

[202]TAVARES (2008), *op. cit*. p. 88.

[203]"Quando não são operárias, são trabalhadoras rurais, vendedeiras, criadas de servir ou "mulheres a dias". Seria quase impossível mencionar todas as suas ocupações que vão do roçar mato aos mais delicados bordados, sem contar com as grandes indústrias em que ela ocupa lugar predominante". *Cf*. LAMAS, Maria. **As mulheres do meu país**. Lisboa: Actuális, 1948. p. 458.

> horário de trabalho de oito horas e na melhoria das condições de trabalho. Conserveiras, corticeiras, operárias têxteis, trabalhadoras agrícolas tinham sido as protagonistas dessas lutas. Registaram-se, nesta década, mais de uma centena de situações de lutas com forte participação das mulheres. As mulheres não se limitaram a ficar em casa, tecendo pontos e murmúrios. As mulheres lutaram nas fábricas, nos campos, nas escolas, nas ruas, na intervenção cultural.[204]

Em consequência, nessa altura, o regime consolidou a sua máquina de repressão, inclusive, com a prisão de Maria Lamas[205]. A geração 1950 para as mulheres portuguesas, embora remeta ao contexto mais voltado ao ambiente privado, quase como um *bibelô* da representação de um ideário de família, promovido na altura pelo discurso norte-americano produto do avanço do capitalismo e da cultura de massa, foi uma década de abertura e de resgate de muitas conquistas que remontam a Primeira Vaga dos Feminismos. Destaco o acesso à educação e à Universidade como factor que nas décadas seguintes trará impactos relevantíssimos para transformações no estatuto das mulheres e o avanço das pautas feministas.

A condição da mulher em Portugal durante o governo de Salazar era de extrema submissão, numa cartilha ideológica passada de maneira geracional. Na política do Estado Novo, apesar da Constituição de 1933 enunciar a igualdade entre os cidadãos perante a lei, no que tange a mulher, o documento delimita as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família[206]. Naquela altura, não havia espaço para questionamentos da ordem social imposta, factor que atrapalhou o avanço das pautas feministas e que explica o ranço que o movimento acabou por receber pelo seu cariz revolucionário e combativo, factor que ia completamente em oposição aos preceitos exigidos ao comportamento de uma mulher.

Os direitos políticos, bem como os sociais eram quase nulos. Elas não podiam votar, nem exercerem todas as profissões. A grande meta da vida de uma mulher era arranjar um bom casamento que permitisse o sustento de si e dos filhos, numa sucessão de controlo, primeiro à mercê do pai e a posteriori do marido. Em alguns casos precisavam de autorização masculina para exercer determinadas atividades como viajar de avião ou usar a pílula anticoncepcional. Aquelas que ainda conseguiam trabalhar, recebiam por volta da metade

---

[204]TAVARES (2008), *op. cit.* pg. 94.
[205]*Idem*, *Ibidem*. p. 95.
[206]CANOTILHO, Margarida. "A **Constituição** de **1933**". *In*: **1933: A Constituição do Estado Novo**. Lisboa: Verbo, 1971.

daquilo que era pago aos homens para exercer as mesmas funções. No artigo "Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa", Anne Cova e António Costa Pinto destacam que:

> Se existe um traço comum às Ditaduras da Europa do Sul do período entre as duas guerras, ele refere-se às atitudes perante as mulheres. Instaurada na sequência de processos de democratização e da emergência de movimentos feministas; e num quadro geral de aumento significativo da presença das mulheres no mercado de trabalho, todas estas Ditaduras reafirmaram no campo ideológico e político a apologia do "regresso ao lar", a glorificação da "maternidade" e de um certo modelo de "família" enquanto função primordial, ao mesmo tempo que se confrontaram com a questão da "integração" das mulheres no campo político, elevando algumas delas esta função à meta nacionalista e mobilizadora importante dos seus regimes.[207]

Já no Brasil, os anos de 1950 representaram um momento de refluxo para os feminismos que se estende até a década de 1970. Durante esse tempo, as mulheres continuaram atuando como força reivindicatória, entretanto, os discursos feministas foram ofuscados. Cynthia Sarti destaca que durante a década de 1960, as ações iniciadas nas camadas médias, dão aos movimentos de mulheres no Brasil configuração bastante plural e atingem expansão através de articulação peculiar com as camadas populares e suas organizações de bairro, constituindo um movimento interclasse[208]. Considero importante delimitar que o perfil dado aos feminismos no Brasil dessa época estão sobretudo, aos movimentos sociais urbanos locais (inclusive, de periferia), à atuação da igreja e dos grupos políticos mais voltados à esquerda. Sobre isso, a mesma autora chama atenção:

> O feminismo foi se impondo dentro deste quadro geral de mobilizações diferenciadas. Procurou conviver com essas diversidades, sem negar suas particularidades. Isso envolveu muita cautela. Inicialmente, ser feminista tinha uma conotação negativa. Vivia-se sob fogo cruzado. Para a direita, era um movimento perigoso, imoral. Para a esquerda, reformismo burguês e, para muitas mulheres e homens, independentemente de sua ideologia, ser feminista tinha uma conotação antifeminina.[209]

Assim, a Segunda Vaga Feminista no Brasil chega no contexto da Ditadura Militar, instalada em 1964. O cenário internacional foi factor preponderante para o afloramento de debates em prol da questão da mulher de uma maneira nunca antes vista, um período

---

[207]COVA, Anna e PINTO, António Costa. "Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa". *In*: **Penélope**. Género, discurso e guerra. 17, 1997. p. 71.

[208]SARTI, Cynthia. "O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido". In: **Apresentação no Congresso Interncaional da LASA** (Latin American Studie Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, Setembro, 1998. p. 4.

[209]SARTI, Cynthia. "Feminismo no Brasil: uma trajetória particular". *In*: **Caderno de Pesquisa**. São Paulo (64). Fev, 1988. p. 41.

revolucionário e de efervescência política e intelectual, com promoção de transformações no âmbito social e cultural. Esses valores revolucionários eram silenciados através da instauração de um clima de repressão, censura, medo, violência e morte. Os feminismos reaparecem sob críticas ao país, fundamentado em ideologias políticas de esquerda, principalmente, marxistas. Muitas ações não obtiveram apoio e alianças dos partidos políticos de esquerda, pois estes consideravam as propostas como reflexos das feministas "pequeno-burguesas"[210]. Elas deram enfoque aos problemas das mulheres trabalhadoras, duplamente oprimidas pelos sistemas classistas e machistas, em busca de sua emancipação[211]. De acordo com Mariza Corrêa, no Brasil, o contexto dos feminismos de Segunda Vaga esteve intimamente articulado com outros movimentos sociais da época, como os populares, na luta por moradia, melhores condições de vida cotidiana no acesso à água encanada, luz, transporte, bem como a luta pela criação de creches nas fábricas e universidades[212]; e os movimentos políticos, a luta pela anistia aos presos políticos, contra o racismo, pelos direitos à terra dos grupos indígenas, por exemplo.

Em "A resistência da mulher à Ditadura Militar", Ana Maria Colling trata das relações entre as mulheres e a política e afirma que historicamente esse tem sido um tema tabu, uma vez que os assuntos públicos dizem sempre respeito ao homem e a esfera privada da vida social atrelada à figura feminina, materna. Enfatiza que no recorte temporal de 1964 e 1970, as ações de mulheres engajadas em organizações de esquerda, clandestinas, fizeram fortes pressões contra o regime ditatorial, ousaram participar da política, um espaço marcado pela diferença e exclusão, sendo vítimas, consequentemente, de violências específicas[213]. Foram subversivas, militantes e essa temática ganhou pouco espaço na historiografia brasileira (Figura 32). Cynthia Sarti destaca que a presença das mulheres na luta armada no Brasil nesse período implicava não apenas insurgir contra a ordem política vigente, mas também representou uma profunda transgressão ao que era designado às mulheres enquanto papel e representação social[214]. A mesma autora destaca que a experiências das mulheres que se iniciam no período da ditadura brasileira, como crítica radical à situação extrema põe em

---

[210]MANINI, Daniela. "A crítica feminista à modernidade e o projeto feminista no Brasil dos anos 70 e 80". *In*: **Cadernos AEL**, n. 3/4, 1995/1996. p. 50-52

[211]*Idem*, *Ibidem*. p. 51-54.

[212]Corrêa aponta que havia lei que garantia essas estruturas às mulheres trabalhadoras, entretanto, não era cumprida. *Cf*. CORRÊA, Mariza. "Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal". *In*: **Cadernos Pagu** (16), 2001, p. 13-14.

[213]COLLING (1997), *op. cit*. p. 7.

[214]SARTI, Cynthia. "Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro". *In*: **Cadernos Pagu** (16), 2001, p. 33.

pauta a contradição entre a militância política e a singularidade e que a solução encontrada para isso foi justamente a inclusão do pessoal na linguagem militante, ou seja, a vida privada também torna-se política. "O pessoal é político"[215].

Em retorno a Portugal de Salazar, assistiu-se a um grande combate a tudo aquilo que ia de encontro dos ideais sociais mais conservadores. Era contra o comunismo, o feminismo, a industrialização, o republicanismo. Criou-se uma formação ideológica para tecer uma coesão ao tecido social português, numa sociedade impregnada de valores religiosos, derivado da relação umbilical entre Salazar e a Igreja Católica. No que tange às vidas das mulheres, o feminismo surge em oposição a tudo aquilo que é genuinamente "feminino". A mulher feminista perde os melhores atributos de sua essência, deixa de ser delicada, sensível, afetuosa, sem falar no desinteresse pelos papéis sociais como maternidade, casamento e seus condicionamentos naturais ao ambiente do lar e sua função educadora.

Não à toa, atrelado ao slogan Deus/Pátria/Família, Salazar também imprimiu a ideia "A mulher para o lar", sendo assim permanecidos muitos impedimentos à mulher durante o período da ditadura (Figura 33, 34). Irene Vaquinhas, a partir de uma análise historiográfica, chama atenção para o facto de que em Portugal, e estendo também a reflexão ao Brasil, a construção do Estado-Nação implicou no surgimento de fronteiras para os espaços público e privados e nas construções sociais de modelos dominantes sobre feminilidade e masculinidade, como a Mocidade Portuguesa e Mocidade Portuguesa Feminina, que tinha como objetivo incutir nos jovens a ideia de obediência ao Estado Novo[216]. Nessa altura, o antifeminismo era necessário, uma vez que associavam ao movimento o suposto desmoronamento de toda uma arquitetura moral e social construída nos anos de Ditadura[217].

Nos primeiros anos da década de 1970, o Estado Novo já encontrava-se bastante frágil, eram vários os motivos de descontentamento da população portuguesa, como a falta de liberdade; passavam por uma momento económica delicado derivada à crise do petróleo e o consequente aumento dos preços dos produtos; havia um grande número de emigrados em busca de melhores condições de trabalho; a Guerra Colonial não chegava ao fim e Portugal ficava cada vez mais afastado no plano internacional. Foi então nesse período, após o fim do

---

[215]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 0: Breves Histórias dos Feminismos" e "Grau 3: Resistir".

[216]VAQUINHAS, Irene. "Estudos sobre a História das Mulheres em Portugal: as grandes linhas de força no início do século XXI". *In*: **INTERthesis**. Florianópolis, Brasil. Volume 06, N. 1. p. 248-249.

[217]MONTEIRO, Rosa. "Feminismo de Estado Emergente na Transição Democrática em Portugal na Década de 1970". *In*: **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 56, n. 4, 2013. p. 844.

Regime Ditatorial e suas reverberações em 1980 que deu início e a institucionalização de políticas públicas promotoras dos direitos das mulheres, principalmente após a promulgação da Constituição de 1976, é o chamado "Feminismo de Estado". Conforme apontou Rosa Monteiro, em Portugal, a criação estatal para a igualdade de género teve algumas peculiaridades. Primeiramente, o feminismo de Estado não resultou das pressões exercidas pelos movimentos feministas, uma vez que durante o período de Salazar eram extremamente combatidos e proibidos e também não foi resultado somente do processo de modernização e democratização da política ao longo da década de 1970[218]. Antes disso, tem-se outro marco fundamental na esfera mundial: o Ano Internacional da Mulher, decretado pela ONU e celebrado em 1975, momento de reconhecimento oficial da questão da mulher como um problema social (Figura 35).

Portugal e Brasil em 1975 viviam contextos políticos bastante diferentes. No Brasil, ainda era latente a prática da censura e repressão social, embora o pior já tivesse passado. Entretanto, em 1974, com a sucessão presidencial, um período de mudanças lentas foi iniciado. Os feminismos se fortalecem no contexto da realização do evento e as ações de grupo foram preponderantes. Regina Céli Pinto destaca que o evento foi organizado por dois grupos informais e buscaram junto à ONU patrocínios e possibilidades para o acontecimento. Entretanto, a iniciativa suscitou resistência por parte dos poderes e ao citar o depoimento de uma das organizadoras ao mencionar as táticas criadas para driblar a censura inventaram o nome pomposo "Pesquisa sobre o papel e o comportamento da mulher brasileira" para não usar o termo "feminista" que assustava as pessoas e alarmava os opositores[219]. Assim, o Ano Internacional da Mulher deu espaço para muitas ações que ainda viviam na clandestinidade e um *boom* de iniciativas públicas de propaganda feminista ecoam, sendo configurado, assim, como uma oportunidade de realizar conscientização cada vez mais abrangente e que pudesse atingir as camadas mais populares[220]. Outro exemplo desse cenário favorável foi o surgimento do Movimento Feminino Pela Anistia, fundado por Terezinha Zerbini e outras iniciativas que visavam a promoção e divulgação de ideais ou mesmo denúncias dos desmandos do regime autoritário brasileiro através de jornais feministas, como por exemplo, o "Brasil Mulher",

---

[218]MONTEIRO (2013), *op. cit*. p. 884.
[219]PINTO (2003), *op. cit*. p. 57.
[220]PEDRO, Maria Joana. "Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos". *In*: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 26, n. 52, 2006. p. 253.

editado na cidade de Londrina (1975-1979) e o "Nós Mulheres", em São Paulo (1975-1978) (Figura 36, 37).

Em Portugal, foi celebrado num contexto de comemoração e renovação, Pós-25 de Abril de 1974. O início da década de 1970 foi caracterizado pelo desgaste do regime político frente à diversas transformações, sobretudo, a enorme oposição à Guerra Colonial e a ampliação de uma atitude feminista ganhando raízes em ambiente como a universidade. Com a Revolução dos Cravos, Portugal passou pelo processo de reestruturação e consolidação de uma nova República. No que tange à vida das mulheres, acompanharam alterações em suas condições sociais em diferentes domínios: acesso às diferentes carreiras profissionais; direito ao voto; retirado dos maridos os poderes sobre suas liberdades de circulação; foi institucionalizada a igualdade entre homens e mulheres em todas as áreas, entre outros exemplos. Não se pode deixar de dizer que os recortes socioeconómicos e raciais se configuram como fatores preponderantes para a presteza dessas transformações que não atingem todas as mulheres de modo eficaz. São muitas as barreiras enfrentadas pelas mulheres negras ou pelas mulheres pobres.

De modo geral, esse momento representou, conforme apontou Manuela Tavares ao citar Mary Evans, uma incorporação dos feminismos nos meios académicos em todo o mundo ocidental, nos quais assentam até hoje as raízes políticas e culturais do feminismo contemporâneo. Um golpe nas relações sociais entre os géneros, na medida em que as mulheres assumiram uma autonomia até aí desconhecida[221]. Entretanto, a autora afirma que a realidade em Portugal foi bem diferente:

> (...) na medida em que as fragilidades dos feminismos na década de setenta e o fraco desenvolvimento das ciências sociais, na época, não potenciaram um avanço dos feminismos nas universidades. Apesar do empenho nesse sentido da Comissão da Condição Feminina e de algumas feministas na década de 1980, a situação só se vem alterar a partir dos anos de 1990.[222]

A viragem para as questões feministas à nível académico em Portugal só acontece vinte anos depois, não sendo alheio a este facto o atraso no desenvolvimento das Ciências Sociais e as fraquezas do pensamento e do debate feminista em Portugal. A publicação de "Novas Cartas Portuguesas" (Figura 38), pelas autoras assumidamente feministas,

[221]"Muitos dos projectos feministas como livrarias de mulheres, centros para mulheres vítimas de violência, tinham como base os debates e as reflexões teóricas introduzidos pelas autoras feministas dessa década. Associações de mulheres tinham ligação a feministas, que davam os seus passos dentro das universidades para alterar o ambiente pouco favorável ao avanço dos estudos feministas". *Cf.* TAVARES (2008), *op. cit*. p. 25.
[222]*Idem*, *Ibidem*. p. 25.

configurou-se como um verdadeiro manifesto pró-mulheres em Portugal, ainda em 1972 e que teve seus desenrolares em 1974. De tripla autoria feminina (conhecidas como "As três Marias": Maria Teresa Horta; Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa), lançaram um posicionamento inédito de conscientização, crítica e denúncia da realidade vivida pelas mulheres em suas trajetórias individuais e coletivas. Em "Novas Cartas Portuguesas: Entre Portugal e o Mundo" (2015), Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas chamam atenção para o seguinte facto:

> Há, em Novas Cartas, um conjunto de estratégias ou de processos de ruptura linguística e ideológica – marcados pelo excesso, pela violência, pela opacidade, pelo desvio e pela fractura – que contribuem para a construção de uma «poética de resistência» aos discursos que legitimam a repressão. Uma repressão que é política, social, sexual e linguística, exercida sobre a sociedade portuguesa do Estado Novo, em geral, e sobre as mulheres (e as mulheres escritoras), em particular.[223]

Não se pode deixar de dizer que na época de Salazar, assuntos como educação e cultura eram completamente deixados de lado[224]. É somente após a Revolução do 25 de Abril, em 1974, que mudanças vão sendo possíveis. Assim, no momento em que os estudos sobre as mulheres adentram no campo académico, provocaram um verdadeiro abanão no edifício das Ciências Sociais que repousava sob o solo do universalismo e com as lentes masculinas[225]. Segundo Francisco Falcon:

> Portugal, nos tempos de Salazar, era um país hostil às ciências humanas em geral, e sobretudo, às ciências sociais. Seu sistema – permaneceu impecável à sociologia, à economia, à antropologia, à psicologia etc. Isolada das novas correntes, a história encasulou-se, ossificou-se, instrumentalizada, mais que em qualquer época, pelo poder autoritário, repetidora de lugares-comuns e incapaz de crítica e modernização. Mecanismos de alienação coletiva, com a tarefa de consolidar a ideologia da "nação" como devir coletivo, a história debruçou-se mais e mais sobre um passado identificado com os tempos heroicos da grei, com as glórias das epopeias das grandes navegações e descobrimentos, com as raízes do destino nacional colonizador.[226]

No Brasil, segundo Susana Veleda, os estudos que abordaram as relações de género acompanharam o movimento feminista em diferentes momentos. Foi somente na década de

---

[223]AMARAL, Ana Luísa e FREITAS, Marinela. **Novas Cartas Portuguesas: Entre Portugal e o Mundo**. Lisboa: Ed. D. Quixote, 2015. p. 17.
[224]AMÂNCIO, Lígia e OLIVEIRA, João Manuel de. "Ambivalências e desenvolvimento dos estudos de género em Portugal". *In*: **Faces de Eva: Estudos sobre a mulher**, 32, 2014. p. 28.
[225]FERREIRA, Virgínia. "Estudos sobre as mulheres em Portugal: a construção de um novo campo científico". *In*: **Ex-Aequo**, no 5, Celta, APEM, 2001.
[226]FALCON (1988), *op. cit*. p. 91.

1980 que o país sai lentamente dos "anos de chumbo", provenientes do decreto do AI-5 e as críticas à sociedade brasileira e a própria condição da mulher vão ganhando força e mais espaços, inclusive, a universidade[227]. As investigadoras não ficaram imunes aos apelos que os movimentos feministas traziam à baila. As Ciências Humanas e Sociais, sobretudo, a História, a Sociologia e a Geografia saem na frente no que tange a produção académica que levou em consideração às experiências das mulheres, movimento que ganha corpo até hoje, principalmente nos últimos 20 anos.

4.2 De/para: constituições de campos artísticos

A partir daqui começo a abordagem sobre os campos artísticos no Brasil e em Portugal durante as experiências ditatoriais entre as décadas de 1960 e 1970. Como foi visto nas páginas anteriores, os dois países estiveram inseridos num contexto ocidental bastante similar, principalmente quanto às discussões críticas de cunho social em voga a partir dos anos de 1960. No que tange o mundo da arte, cada país, alinhavou histórias de constituição e consolidação para seus campos artísticos. Durante a segunda metade do século XX, viveram processos importantes, com desafiantes passos tomados para as artes, sobretudo, aquelas expressões praticadas por mulheres. Com intuito de salientar esses aspetos, farei um breve recuo sobre como cada país tratou as questões referentes à prática e profissão artista de modo "institucional". Para tal, trago as considerações do sociólogo francês Pierre Bourdieu que sistematizou de maneira teórica o processo denominado por ele como *autonomização do campo artístico*, que o dividiu em três principais momentos: 1) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração que competem por legitimidade cultural, ou seja, os espaços para a prática artística; 2) a formatação de um corpo de produtores e empresários de bens simbólicos com intuito de promover o reconhecimento dos "valores" da arte e 3) a constituição de público consumidor [228]. Iniciarei com caso brasileiro:

> No que se refere à prática artística no território que compreende o Brasil, o ponto de partida vem desde a arte feita pelos indígenas, datada do período colonial, e seus cruzamentos com a experiência portuguesa – a partir dos membros das campanhas de catequização dos nativos na América Portuguesa. Os trabalhos arquitetónicos, o artesanato, a cerâmica, a arte

[227]DA SILVA, Susana Veleda. "Os estudos de gênero do Brasil". *In*: **Biblio 3W**. Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. N. 262, 2000. p. 1.
[228]BOURDIEU, Pierre. "O mercado dos bens simbólicos". *In*: **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 100.

> plumária, as pinturas de corpo e de rosto, a extração natural de materiais para o fazer artístico, todos esses exemplos são considerados, hoje, as primeiras manifestações artísticas de nosso país.[229]

No período da colonização, a historiadora da arte Sônia Gomes Pereira destaca que a prática artística "oficial" se concentrou na produção religiosa, sobretudo, no aspeto arquitetónico, com as construções de conventos, igrejas e todo o seu recheio "tradicional", ou seja, importando de metrópole, bem como os fatores decorativos: a talha, as imagens dos santos ou as pinturas de forro. Já no território que viria a ser Portugal, a cultura material produzida pelas primeiras sociedades da Península Ibérica, seguida do contexto da presença romana e árabe, configuram as raízes históricas da expressão artística. Com a instalação da cultura cristão, acompanhou-se os usos da arte como instrumento da igreja e suas construções. Assim, os assuntos referentes à arte portuguesa estiveram ligados à cultura aristocrática, na construção de castelos, decoração, mobiliário, ornamentação, vestimentas, retratos, jóias, entre outros.

No Brasil, foi então com a instalação de uma Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), em 1826, alguns anos após a chegada da Família Real, que o processo de *autonomização do campo* da arte começou a acontecer. Ao ressignifica a lógica de Bourdieu para a experiência brasileira, considero que: 1) houve a criação e desenvolvimento de instituições que promoviam a legitimidade de um determinado sistema de práticas compartilhadas, a AIBA; 2) acompanhou-se também a profissionalização de pessoal para o reconhecimento e reprodução de valores compartilhado: os aprendizes e suas relações com os mestres estrangeiros e 3) o surgimento de público consumidor: o Rei, a família e a corte. Segundo a historiadora da arte Sônia Gomes Pereira, foi somente no século XIX que a arte do período colonial começou a sofrer alterações, antes mesmo da chegada da Família Real e todo o aparato social e cultural imposto à colónia. A arte passou a ser um instrumento para a modernização de outros setores da sociedade, principalmente em seus termos técnicos e industriais[230].

A iniciativa que ficou conhecida como Missão Artística Francesa desembarcou no Brasil em 1816. Havia um projeto para a instalação de uma escola de arte, sob a orientação do

---

[229]ARAÚJO, Vera Rozane A. F. **Por um espaço para a arte no Brasil: a Escola Nacional de Belas Artes e a construção do campo artístico no país (1816-1930).** Monografia. Departamento de História: Universidade Federal do Ceará, 2013. p. 19.

[230]PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008. p. 14.

artista francês Le Breton, que unia as belas artes à indústria, entretanto, pouco a pouco foi deixado de lado. Somente em 1820, um decreto foi assinado a favor da Academia Real Belas Artes e depois outro, em 23 de novembro de 1820, para a instalação da Academia de Artes[231]. Nessa altura, existia um enorme conflito entre franceses e portugueses, para saber de quem seria o controlo no ensino de arte na ex- colónia. Quando Le Breton, o chefe da Missão, veio a falecer, em 1819, o português Henrique José da Silva logo foi nomeado para o cargo de diretor da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Entretanto, existia certo desprezo, por parte dos franceses acerca da arte praticada em Portugal, sob o argumento de que as produções eram medíocres e de que não havia profissionalismo entre os artistas portugueses – já que até aquele momento, em Portugal não havia uma academia de arte[232]. Foram muitas as polêmicas que envolveram a vinda desses artistas franceses ao Brasil, facto que construiu, ao longo do tempo, um amplo debate historiográfico com muitas linhas soltas[233]. Em meio às tensões apontadas acima, em 1826, é inaugurada a AIBA, na cidade do Rio de Janeiro. Em Portugal, as primeiras Academias de Belas Artes nos moldes académicos franceses foram criadas em Lisboa e no Porto. respetivamente, com um atraso de em média 300/200 anos, em relação à fundação das primeiras academias pelos vizinhos europeus, como Florença, Roma e Paris. A Academia de Belas-Artes, inaugurada em Lisboa, no ano de 1836, por D. Maria II, é considerada a de maior destaque[234].

Foi difícil o acesso ao ensino artístico dado às mulheres por muitos séculos, mesmo na Europa, onde toda a tradição baseada no ensino e na prática foi fundamentada. É interessante dizer que algumas mulheres conseguiram resistir a essas imposições e ao longo da História da Arte, viu-se pouquíssimos registos dessas ações. Desde o tempo de Giogio Vasari, a vida dos artistas passou a ser documentada como objeto da história e também foi desses escritos que uma série de conceitos acabaram por se tornar sinónimos da identidade artística e da configuração teórica para a arte, quais sejam: qualidade, originalidade, genialidade, sucessão

---

[231] DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 41.

[232]ARAÚJO, Vera Rozane A. F. "A historiografia sobre a vinda da Missão Francesa e a institucionalização da arte no Brasil". *In*: RANGEL, Marcelo de Mello *et all* (orgs). **Anais do 8º Seminário Brasileiro de História da Historiografia** - Variedades do discurso histórico: possibilidades para além do texto. Ouro Preto: EDUFOP, 2014.

[233]Esses debates nos permitem compreender que o processo de receção dos padrões estéticos franceses no Brasil não se deu de forma simples e passiva, e sim, de forma complexa e repleta de disputas. Sobre o assunto. *Cf.* ARAÚJO (2013), *op. cit*. p. 27.

[234]CALADO, Margarida e FERRÃO, Hugo. "Da Academia à Faculdade de Belas-Artes". *In*: **A Universidade de Lisboa nos séculos XIX-XX**. Volume II. Editora Universidade de Lisboa: Lisboa, 2013. p. 1107.

cronológica de estilos e movimentos, hierarquia dos formatos, materiais e geografias artísticas[235].

Em Portugal, foi somente na década de 1870 que o ensino oficial para ambos os géneros entraram em vigor, quando reformas no ensino baseadas em ideias mais republicanos abriram as portas do meio académico às mulheres[236], como objetos da criação e não como criadoras[237]. A historiadora da arte Filipa Lowndes Vicente chama atenção para os motivos da marginalização da prática artística feminina ser associada a partir de duas principais vertentes: 1) os condicionantes socioculturais que afetam cada mulher artista, como por exemplo as condicionantes geográficas, sociais, económicas, além dos recortes de classe e de raça e 2) as exclusões inerentes às próprias construções históricas[238].

No século XIX e em boa parte do século XX, eram muitos os preconceitos associados à prática artística feminina, uma vez que eram vistas apenas reprodutoras de trabalhos e nunca como criadoras[239]. No Brasil, em "Profissão Artista", Ana Paula Simioni fez um excelente trabalho ao mapear as experiências das mulheres na AIBA, que também viviam sob os meus tabus e estigmas[240]. Já sobre a experiência em Portugal, os trabalhos "A arte sem história", de Filipa Lownder Vicente e "A mulher no Ensino Superior Artístico em Portugal", de Margarida Calado[241], trazem uma ampla perspetiva historiográfica e artística, a partir de uma abordagem teórica feministas, acerca das experiências das mulheres durante os séculos XVI e XX. No que tange século XX, devo destacar que:

> As três primeiras décadas do século XX foram marcadas por mudanças extremamente significativas no que diz respeito ao comportamento feminino perante a sociedade ocidental. O desenvolvimento da antropologia e a ênfase dada à família, a afirmação da história das mentalidades, mais atenta ao cotidiano, ao privado e ao individualismo, contribuem para que fosse possível, para as mulheres, saírem da sombra, deixando, num processo lento e moroso, a forte opressão vivida por milhares de anos.[242]

---

[235]VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (século XVI-XX)**. Lisboa: Babel, 2012. p. 22

[236]FERREIRA, Emília. "Mulheres Artistas". *In*: **Dicionário de História da I República e do Republicanismo**. Lisboa: Assembleia da República. Volume II, 2014. p. 1059.

[237]VICENTE (2012), *op. cit*. p. 20.

[238]*Idem*, *Ibidem*. p. 20.

[239]FERREIRA (2014), *op. cit.* p. 1059-1060.

[240]SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras (1884-1922)**. São Paulo: Edusp, 2008.

[241]CALADO, Margarida. "A mulher no ensino superior artístico em Portugal – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1963-1973". *In:* **A mulher e o ensino superior a investigação científica e as novas tecnologias em Portugal.** Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1987.

[242]ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais.** São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 59.

Todas essas alterações criam novas formas de sociabilidade e de ocupação da mulher, tanto no Brasil como em Portugal. Aliado aos avanços e recuos dos ideais feministas experienciados ao longo da primeira metade do século XX, são notórias as pequenas ações de afirmação da mulher no ambiente artístico, entretanto, somente nos anos de 1960 que haverá uma verdadeira revolução. Em âmbitos institucionais, a presença da mulher como estudante de arte já passou a existir, embora ainda houvesse muitas apreciações morais com relação à prática artística promovida por mulheres.

No Brasil, sobretudo, no contexto da chegada das vanguardas europeias, a presença feminina foi preponderante, sendo Anitta Malfatti e Tarsila do Amaral, as grandes representantes do modernismo brasileiro, tanto em âmbito nacional como internacional. Ana Paula Simioni e Bruna Fetter realizaram uma interessante investigação de como esse imaginário modernista criou uma falsa ideia de igualdade de género por conta do sucesso das artistas mencionadas acima. O artigo examina as especificidades do sistema de arte brasileiro, onde algumas artistas mulheres acabaram por ganhar reconhecimento amplo, sendo considerado um feito surpreendente quando comparado com outros contextos internacionais, onde as mulheres artistas ainda não galgam esses lugares. Para Simioni e Fetter, no Brasil, houve um processo complexo que resultou na criação de um "cânone nacional", e envolve a construção de narrativas que identificam duas mulheres como aquelas que apresentaram pela primeira vez uma linguagem artística modernista para o Brasil. Tarsila do Amaral, por exemplo, foi escolhida como emblema do processo antropofágico de criação e consequentemente, de arte moderna e nacional. Nesse sentido, as autoras destacam que a arte contemporânea brasileira se desenvolveria concomitantemente, e em oposição a este cenário em que o modernismo se solidificou, em onde se estabeleceram os mitos de origem de uma arte nacional, mitos em quais figuras femininas ocupavam um papel que não desfrutavam até aquele momento[243].

Com o avanço dos movimentos modernos/modernistas, tanto no Brasil, como em Portugal, a década de 1950 representou um processo de ruptura e transformações. Como já foi dito, o contexto geral era de instabilidade devido ao fim da Segunda Guerra Mundial e também de reconstrução. Na arte, a abstração que já era praticada desde os fins do século XIX e se desenvolveu ao longo da primeira metade do XX, surge como resposta, ou melhor,

[243]SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti e FETTER, Bruna. "Brazilian Female Artists and the Market: A Very Unique Encounter". *In*: **Novos estudos.** CEBRAP [online]. vol.35, n.2, 2016. p. 252.

sintoma, da própria sociedade em desenfreada expansão, todavia, tornava-se cada vez mais artificial, impessoal, reproduzível. A arte acaba por entrar no *looping* do mercado, torna-se produto e muito do que será produzido durante as décadas seguintes, 1960 e 1970, principalmente, encaram de maneira crítica este processo. Nessa altura, em ambos os países, há a consolidação do mercado de arte. Em Portugal, em 1956, acompanhou-se a instalação da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Segundo Márcia Oliveira, antes da atuação da Gulbenkian como principal local para os assuntos artísticos do país, as atividades ligadas às artes estavam reduzidas ao papel do Estado, com a realização de Salões e Exposições, sobretudo, de caráter retrospectivo e coletivo. As bolsas de estudos distribuídas pela FCG também foram iniciativas essenciais para a conformação do campo artístico português, principalmente pelo contato com o estrangeiro que já possuíam espaços consolidados para a arte. Os principais destinos eram Londres e Paris.

Houve, assim, o fomento de um sistema de arte composto de mercado, crítica, espaços e mudança no perfil do artista em Portugal. O crítico de arte Fernando Pernes, num texto publicado em 1972, chama atenção para as dificuldades de analisar historicamente a experiência autoritária portuguesa e suas reverberações no campo da arte, uma vez que o período estava demarcado por três principais vetores:

> a)Neutralização do espírito de contestação ou intervencionismo social na vida artística do país;
> b)Inexistência de qualquer museu e pouco interesse oficial pela arte, compensado no florescimento de galerias comerciais e na dilatação duma classe de compradores, favorecendo uma visão artesanal da qualidade executiva e abafando o eventual evoluir de movimentos experimentais ou de mais manifesto sentido provocatório;
> c)Na decorrência do exposto, alucinante crescimento dum clima de especulação mercantil que se centraliza em cerrados jogos de valores domésticos, tornando o apoio crítico aos artistas mero processo publicitário de <promoção de vendas>, e se procura manter na preservação de confrontos internacionais.

A partir deste trecho, em diálogo com a ideia Bourdieu, afirmo que o próprio campo da arte em Portugal consolidava-se tardiamente, a autonomização da arte esteve em processamento durante muito tempo. Assim, é importante compreender os modelos de prática artística realizados no país; quais os sistemas de referências imagéticas foram compartilhados e assimilados pelas artistas portugueses na altura. Foi nas décadas de 1960 e 1970 que o campo artístico português ganhou contornos coletivos nunca experimentados até aquele momento. Houve uma enorme abertura formal e temática, que apesar dos atrasos vivenciados

pelo país no que concerne à cultura e às artes, foi um período de mudanças, sobretudo, em suas relações com o estrangeiro, uma vez que Portugal encontrava-se fora dos circuitos da arte mundial. O sistema da arte ganha forma, com a aparecimento de inúmeras galerias em Lisboa e Porto, principalmente, menciono as Galerias São Mamede, Dinastia, Quadrante, Divulgação, Judite Dacruz, Interior, Ogiva e, destaco, a Galeria Quadrum, inaugurada em 1973, pela artista Dulce d'Agro, atuou de maneira ativa no apoio a artista conceituais e no campo da experimentação; com os meios de comunicação social para divulgação da arte, como a "Revista Colóquio" e o "Jornal Letras e Artes", bem como o desenvolvimento da prática do colecionismo e o aquecimento do mercado de arte[244].

Sobre o mesmo período, no Brasil, a citação "Não foi a arte que enfrentou a ditadura: foi a ditadura que enfrentou a arte", da pesquisadora Júlia de Cayses no artigo "Isto não é uma obra: arte e ditadura" é uma afirmação bastante perspicaz quando se analisa a experiência artística entre as décadas de 60 e 80[245]. A ideia de arte revolucionária rompe com o paradigma burguês que pensa a obra como mercadoria e privilegia o exercício experimental da liberdade, para assim, "dissolver a fronteira entre arte e vida", um verdadeiro boicote à relação capitalista entre produção e consumo. Assim, o caráter crítico ao regime militar é motor central de muitas experiências artísticas, politicamente comprometida à resistência. Sobre o assunto, existe ampla bibliografia que trata do período dos anos 60 e 70 no campo da prática artística no Brasil, todavia, o enfoque ainda é bastante dado aos trabalhos produzidos por homens, como Hélio Oiticica, Willys de Castro, Artur Barrio, Cildo Meireles, António Manuel, por exemplo. Devo destacar que:

> Após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais porque os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas. Esse período testemunharia uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política, de modo que muitos buscavam participar da política inserindo-se em manifestações artísticas.[246]

---

[244]PEREIRA, Paulo. **História da Arte Portuguesa**. Do Barroco à Contemporaneidade. Volume III. Lisboa: Edição Círculo de Leitores, 1995. p. 606; 610.
[245]CAYSES, Júlia de. "Isto não é uma obra: Arte e ditadura". *In*: **Estudos Avançados**. 28 (80). Abril, 2014.
[246]FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano**: O tempo do regime autoritário - vol. 4: Ditadura militar e redemocratização – Quarta República (1964-1985). iBooks. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 266.

No que tange a cultura, o ato configurou-se como uma verdadeira caça às manifestações culturais das mais diversas ordens e que acabou por se tornar a tónica do regime. Acompanhou-se nesse intento a atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), por onde passava tudo aquilo que era produzido no país até chegar à público[247]. O distanciamento do termo, em Portugal, tornou-se até uma forma estratégica de repercutir as ideias do movimento sem exprimir a sua vinculação direta, como no caso das mulheres artistas. Um dos exemplos de paradoxo do regime militar pré-AI-5 é o facto de que as artes de esquerda experimentaram seu auge justamente entre 1964 e 1968[248].

As relações entre a militância, denúncia e o contexto ditatorial no Brasil acabaram por diluir as ações vinculadas ao movimento feminismo em diálogo com a vida das artistas. Por isso, enfrentar a ditadura parecia se tratar de algo mais amplo do que as próprias questões das mulheres. O assunto era compreendido como algo à parte, até mesmo supérfluo, se comparado aos desmandos promovidos pelo regime autoritário. Todavia, o movimento feminsita nada mais é que um sintoma das disparidades e problemas políticos, sociais e económicos vivenciados naquela altura em diversos países do mundo. Na dissertação "O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil" (2017), Isadora Mattiolli faz uma leitura crítica aos escritos de Claudia Calirman em "Arte Brasileira na Ditadura Militar" (2013), que afirma:

> **O feminismo não foi abraçado pelos artistas brasileiros**, homens ou mulheres, com a mesma intensidade que o foi pelos artistas norte-americanos no início dos anos 1970. Embora houvesse muitas artistas mulheres importantes e com devido reconhecimento, como Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Mira Schendel e Regina Silveira, entre muitas outras, o conceito de arte feminina e o uso do corpo para explorar a identidade de gênero não eram questões centrais no discurso artístico brasileiro. Havia questões mais prementes sendo discutidas naquele momento, tais como a inserção da arte brasileira na cena internacional e o medo constante de que a ditadura, com todos os seus atavismos, representasse um revés que impossibilitaria o avanço nessa direção.[249]

Mattiolli considera a afirmação destacada um engano que, contato tantas vezes, acabou por se estabelecer como "verdade". Há questões distintas entre intencionalidade

---

[247]NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. iBooks. São Paulo: Editora Contexto, 2014. p. 237.
[248]*Idem*, *Ibidem*. p. 164.
[249][Grifo meu] CALIRMAM *apud* MATTIOLLI, Isadora. **O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Instituto das Artes: Universidade, 2017. p. 98.

feminista versus temáticas que se enquadram nas pautas do movimento feminista. A autora que estudou e entrevistou duas das artistas brasileiras analisadas nesta tese: Lygia Pape e Anna Maria Maiolino, descreve que para essas e outras artistas que vivenciaram a ditadura, o debate feminista não motivou suas ações concretas[250].

Em Portugal, apesar das transformações democráticas do país após Abril de 1974 e da grande participação das mulheres, a palavra — feminismo permaneceu fora da linguagem política e a despenalização do aborto só conseguiu ser alcançada no novo milénio[251]. Nesse sentido, Manuela Tavares coloca as seguintes questões: Será que a luta das mulheres contra a ditadura do Estado Novo fez eclipsar o feminismo e provocou um corte de memória histórico entre as primeiras feministas do século XX e os movimentos de mulheres após o 25 de Abril?[252]. Guardemos essa questão para mais adiante.

A partir de todas essas considerações, minha viagem pelas experiências de mulheres artistas em Portugal e no Brasil faz-se ainda mais instigante e provocadora, pois, as ações concretas de Lygia Pape, Regina Silveira, Anna Maria Maiolino, Helena Almeida, Clara Menéres e Emília Nadal apontam para muito do que foi dito até aqui, sobretudo, pelas suas expressividades artísticas de guerrilha/feminista nos respetivos contextos autoritários. A seguir, trato dos impactos de tantas dessas ideias, nos contextos específicos do Brasil e de Portugal, para compreender o histórico do movimento feminista em ambos os países e suas relações com a experiência política autoritária que viviam nas décadas de 1960 e 1970.

---

[250]*Idem, Ibidem*. p. 98.
[251]TAVARES (2008), *op. cit*. p. 5.
[252]*Idem, Ibidem*. p. 5.

5. Grau 1: Existir

Todo o indivíduo que se preocupa em justificar a sua existência, sente-a como necessidade indefinida de se transcender[253].

Na introdução de "O Segundo Sexo" (Figura 39), em 1949, Simone de Beauvoir discorre sobre a sua hesitação a escrever sobre mulheres, tamanha a complexidade e maus entendidos que havia entre a teoria e prática do feminismo na sociedade, desde o passado até a sua contemporaneidade. Afinal, o que é uma "mulher"? O que representa ser "mulher"? Qual a função da "mulher"? A biologia é capaz de explicar essas questões? O que está por trás do mistério da chamada "feminilidade"? A autora afirmou de maneira categórica dois pontos importantes para início da reflexão: 1) a humanidade ao longo de sua história se dividiu em duas categorias de indivíduos, cujas roupas, corpos, atitudes, interesses, ocupações se manifestam de maneiras próprias. E, de forma oposta, Beauvoir também considera que: 2) as ciências biológicas e sociais já não acreditam na existência de entidades imutáveis e fixas, que definem os caracteres mencionado no item anterior[254].

O primeiro ponto trata-se da distinção dada através do sexo biológico/género: o masculino, configurado como a norma, o referente para "humano" e o feminino, como o "outro". Cada um dos géneros já nasce com valores, maneiras de ser e comportamentos, estereótipos fortemente atrelados, construindo diferenças que se apresentam de maneira hierárquica. A exemplo da versão de Adão e Eva, no texto bíblico do "Génesis", onde a mulher nasce a partir de um osso supranumerário do homem (esse sim criado à imagem e semelhança de Deus), o feminino aparece como singularidade. A autora destaca que "a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autónomo"[255].

Já sobre o segundo ponto, surge outra pergunta. De onde vem esses caracteres próprios que criam hierarquias entre os sexos? De onde vem a submissão da mulher como o "outro", como o "não essencial", perante ao "absoluto" e "universal" masculino? Para Simone de Beauvoir "a mulher sempre foi, senão a escrava do homem, pelo menos a sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições"[256]. Mas,

---

[253]BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. I. Os Factos e os Mitos. Lisboa: Livraria Bertrand. 1976. p. 27.
[254]*Idem*, *Ibidem*. pp. 10-11.
[255]*Idem*, *Ibidem*. p. 12.
[256]*Idem*, *Ibidem*. p. 17.

porquê sempre? A partir de uma extensa análise de dados biológicos, a autora demonstra que apesar das diferenças físicas, psíquicas, morfológicas existentes nos corpos *in natura* e a nível das funções biológica atribuídas e performatizadas pelo sexo, principalmente, no que tange a reprodução, não há nenhum componente que configure ao homem superioridade em relação à mulher. Ambos são complementares e contribuem, cada um à sua maneira, no processo de reprodução da espécie. Numa visão anti essencialista, arremata ao considerar que os dados biológicos devem sempre ser compreendidos em sua complexidade ontológica, económica, social e psicológica, sobretudo, no que concerne aos usos dos corpos como mediadores desses padrões, reproduções:

> Finalmente, uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; os seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem a sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é nome de certos valores que ele se realiza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que o existente lhes confere.[257]

Ao trazer o aspeto da experiência ao dado biológico, Beauvoir entra numa análise psicofisiológica do sexo e afirma que a mulher é uma mulher na medida em que se sente como tal, sendo importante dizer que não é a natureza que a define e sim esta que se define, retornando a natureza em sua afetividade, ou melhor, sexualidade[258]. Todavia, a sexualidade da mulher historicamente foi pensada a partir dos parâmetros masculinos[259], vista até como defeito, como na teoria psicanalítica de Sigmund Freud[260].

Friedrich Engels, ao prefaciar a edição de 1891 de "A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado" (publicado originalmente em 1884), revisou publicações precursoras sobre a história da família e trouxe considerações acerca do "Direito Materno", escrito em 1861, por J. J. Bachofen. O jurista e antropólogo suíço formulou teses acerca das transformações do direito das mulheres: na época primitiva, os seres humanos viviam em

---

[257]*Idem*, *Ibidem*. p. 66.
[258]*Idem*, *Ibidem*. p. 68.
[259]GEIRINHAS, Maria Alice. **O sentir sexual da diferença: o legado de Luce Irigaray na nova subjectividade**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes: Universidade do Porto, 2008. p. 10.
[260]"[...] a teoria psicanalista de Freud sobre a sexualidade da mulher: a libido do estado pré-édipo (a criança/menina é um menino), o complexo de castração feminina, o desejo do pénis, o complexo de Édipo, o desejo de ter um rapaz. O feminino em Freud é visto como defeito, atrofiado, o reverso do sexo único e monopolizador de valores e não como detentor da sua própria especificidade, de uma linguagem inerente e diferente do outro". *In*: *Idem*, *Ibidem*. p. 11.

promiscuidade sexual (heterismo); estas relações acabavam por reduzir ou mesmo impossibilitar o estabelecimento da paternidade, sendo assim, assegurada somente filiação por linhagem feminina: o "Direito Materno", uma vez que a descendência era de mãe a mãe. Assim, as mulheres como mães eram os únicos progenitores conhecidos e gozavam de grande apreço e respeito social, alcançando o que Bachofen intitulou de domínio absoluto, a "Ginecocracia"[261]. Entretanto, com a passagem do heterismo para a monogamia, a lógica se altera e o poder deixa de ser materno para paterno. Segundo Bachofen, essa passagem se deu entre os gregos, em consequência ao desenvolvimento de diferentes princípios religiosos, ou seja, a introdução de novas divindades acabou por inculcar diferentes representações e ideais, alterando as maneiras de pensar as relações sociais daquele grupo. Já para Friedrich Engels, a monogamia "nasceu da concentração de grandes riquezas nas mesmas mãos – as de um homem – e o desejo de transmitir essas riquezas, por herança, aos filhos desse homem, excluídos o filho de qualquer outro"[262]. A centralidade do masculino possui raízes históricas, não foi algo "natural"[263].

Assim, a chamada lógica *falogocêntrica* engendrou-se como norma após mudanças estruturais nessas sociedades "primitivas" e antigas, sobretudo, no contexto da queda do Império Romano do Ocidente e a consolidação institucional e política da Igreja Católica como religião oficial. Aliado aos valores ético-morais que concentravam na figura de Deus a criação e o julgamento de todas as coisas; além das transformações a nível económico, como o desenvolvimento das experiências mercantis, tem-se a nascente lógica burguesa e o surgimento da noção de família, do casamento, dos bens, bem como da propriedade privada[264]. Todos esses acontecimentos fomentaram os capitais simbólicos atrelados à figura do pai, do marido, do filho, ou seja, à ordem fálica como representante da lei e prática da política. O corpo político é masculino. Para o filósofo Jacques Lacan, o pénis é elemento primordial na construção das relações entre homens e mulheres, e da relação de ambos com a linguagem, estruturada pela lei parental ou, a chamada Lei do Pai[265], onde a figura do

---

[261]ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade e do Estado**. Lisboa: Editorial Presença, s/d. p. 13.
[262]*Idem*, *Ibidem*. p. 13-14.
[263]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 2: Ocupar".
[264]ENGELS (s/d), *op. cit*. p. 99.
[265]"A Lei do Pai é a formulação proposta por Lacan de como a linguagem é o meio através do qual os seres humanos são integrados na cultura, um meio representado e validado pela figura do pai na família". *In*: GEIRINHAS (2008), *op. cit*. p. 5.

masculino detém o poder perante a mulher e à criança na lógica familiar, em oposição ao antigo "Direito Materno" descrito por Bachofen.

É importante dizer que enquanto conceito, a noção de *falogocentrismo*, foi um neologismo cunhado pelo filósofo Jacques Derrida, no século XX, em seu ensaio "Le facteur de la verité" (1975), responsável por uma crítica ao conceito proposto por Lacan de *falocentrismo*, ou seja, a centralidade daquele que possui pénis/falo e à ideia de *logocentrismo,* a centralidade da fala/discurso em detrimento dos meios expressivos[266]. Ambas estão no cerne da conceituação do masculino como universal, superior, como o detentor de uma "verdade fálica", reverberada por meio da linguagem:

> O pensamento lacaniano sobre masculinidade e sua vinculação com a lei estão intimamente relacionados com a questão da metáfora paterna, com a ação do significante Nome-do-Pai e com a castração, em torno do significante falo. É absolutamente necessário distinguir a realidade anatômica do pênis e a construção imaginária e simbólica do falo. O falo é o valor simbólico e imaginário adquirido pelo órgão sexual masculino nas fantasias. Nesse sentido, ele não está meramente referido como órgão da copulação, mas estabelece uma relação paradoxal ao desejo, por um lado como significante da falta que ordena o que é desejável para o sujeito e, por outro, lhe confere um valor que está ligado às representações de potência e força. O falo ocupa um lugar privilegiado na teoria lacaniana porque todos os sujeitos - masculinos ou femininos - organizam seu desejo a partir da posse do falo. Nesse sentido, o falo, investido como único e verdadeiro objeto, torna-se a medida do que tem valor de desejo para um sujeito, o falo é o que significa tudo aquilo que é desejável.[267]

Jacques Derrida, por sua vez, tece uma crítica à ideia de Lacan que justifica a inexpressividade da mulher em detrimento da ordem fálica que privilegia a autoridade da fala/voz falada. A estratégia proposta pelo filósofo para superação desta questão estava justamente na busca e compreensão das cadeias de significação das ordens canónicas, sendo a feminilidade um recurso para desmascarar a autoridade patriarcal no embate entre hímem *vs* falo.

---

[266]OLIVARES, Cecília. "Falogocentrismo". *In*: **Glosario de términos de crítica literaria femenina**. México: El Colegio de México, 1997. p. 48.

[267]BRANDÃO, Hortênsia Maria Dantas. **A lei em nome do pai: impasses no exercício da paternidade na contemporaneidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2005. p. 23.

5.1 O (re)nascimento da mulher

No capítulo “Uma linguagem da mulher”, a filósofa Andrea Nye, destaca as contribuições de Jacques Derrida como o “provedor da esperança”, uma vez que sua teoria identificou na feminilidade a arma contra uma estrutura de pensamento masculina historicamente imposta[268]. Para o autor, o que simbolicamente representava essa feminilidade era a presença do hímen, parte biológica da mulher: uma película dérmica localizada na entrada da vagina, que serve como proteção ao sistema reprodutor e que ao longo da passagem da infância para a adolescência, vai se alterando até seu rompimento com o início da vida sexual. O hímen em perspetiva social e cultural também possui sua própria historicidade, uma vez que se tornou símbolo da pureza, moral e virgindade feminina, ou seja, um suporte para a estrutura patriarcal e misógina das sociedades ao longo dos séculos[269]. Derrida na obra "Double session", utilizou as imagens "himenais" femininas para descrever a linguagem sem o *falogocentrismo* de Lacan:

> A linguagem, como o hímen, é ao mesmo tempo um véu e uma intimidade, ao mesmo tempo sagrado e vicioso, desejo e satisfação. A linguagem, como o hímen, é uma espécie de orgasmo ideal, o "espasmo supremo". Na linguagem é como se o desejo fosse satisfeito, que a diferença entre o objeto e a expressão fosse eliminada. O hímen é o sonho dessa fusão, mas o hímen é também uma barreira ou diferença. Não há autopresença fálica, nenhuma lógica oposicional, em vez disso, o hímen é ao mesmo tempo uma diferença e uma união celebrada, um casamento e a barreira ao casamento. Em vez de simples (+) ou (-), o hímen ilustra a "riqueza léxica", uma "sedimentação" que produz camadas de significado frequentemente contraditório. O hímen é literalmente uma falta de comunicação, mas a falta de comunicação permite uma fusão ou casamento metafórico. O hímen é a um tempo virgindade e coito. O hímen é uma espécie de "hino" no qual as diferenças são "desdobradas" sem oposições e sem hierarquia na medida em que o hímen confunde contrários e ao mesmo tempo ergue-se como barreira entre eles. O hímen está "entre", emblemático do relacionamento dual entre macho e fêmea "do crime e do amor".[270]

Para Derrida, a linguagem himenal exige um novo "estilo" feminino, ao oferecer alternativas contra a autoridade da linguagem masculina, sobretudo, através da escrita, sendo papel das mulheres escritoras perturbar as estruturas sintáticas e semânticas que geram e mantêm essas construções. Segundo Andrea Nye, em Luce Irigaray e Hélène Cixous, é possível perceber a influência de Derrida e a ideia de uma escrita feminina/feminista ao

---

[268]NYE (1995), *op. cit*. p. 2.
[269]KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
[270]NYE (1995), *op. cit*. p. 222.

utilizar um simbolismo feminino para a linguagem e que usou da genitália feminina como metáfora:

> A linguagem e o hímen permitem o que é impossível na realidade: pode-se amar e matar ao mesmo tempo; pode-se fazer da morte ou da ausência a afirmação da presença. Numa espécie de masturbação textual pode-se produzir a partir do nada um universo de desejo para substituir uma realidade inatingível ou inviável. Embora Derrida não mais se permita a ilusão de uma autopresença da Lei do Pai, a problemática com que ele começou era não menos masculina.[271]

A escrita "da mulher", em Irigaray, como já foi mencionado, seria capaz de "jogar na fogueira" as palavras fetiches do patriarcado num estilo sempre fluido, jamais permitindo-se ser definido e restringido, jamais consistindo em assumir uma posição fixa[272], contra a heteronormatividade semântica e o aspeto normalizador da língua que atribui universal ao masculino e o feminino como o outro (retornando à Simone de Beauvoir). Tudo isso para dizer que a arte feminista e mesmo a arte produzida por mulheres, acaba por trazer, intencionalmente ou não, essas características atribuídas à uma nova subjetividade, contra o olhar do macho e seu corpo iminentemente político. A mulher se qualifica, através de suas práticas, como governante de si, contra a ideia de um sujeito universal do pensamento:

> O feminismo como crítica filosófica prende-se à suposição de que aquilo que nós chamamos de sujeito universal do conhecimento faz parte de um ponto de vista falsamente generalizado. O discurso da ciência, da religião, da lei, assim como da suposta produção de conhecimento, implica tacitamente um sujeito masculino, branco, de classe media e heterossexual (por enquanto).[273]

Com a explosão do movimento feminista, em cada fase de uma maneira específica e delimitada, há aqui o que intitulo como o "nascimento da mulher" para sua própria história. A mulher passa a existir não como o "outro", mas como parte fundamental e indispensável de um todo complexo que é a humanidade. Nesse sentido, a Segunda Vaga do Feminismo, como já foi dito anteriormente, engendrou uma nova expressão do feminismo que ultrapassou as propostas de igualdade civil para um movimento que tinha como objetivo a elaboração da diferença através da dissolução do modelo, da norma do homem para assumir a subjetividade do/no feminino.

Assim, de acordo com Alice Geirinhas, ao analisar a emergência do feminismo e suas modificação da paisagem da arte contemporânea, além de um novo entendimento do objeto

---

[271]*Idem*, *Ibidem*. p. 246.
[272]*Idem*, *Ibidem*. p. 227.
[273]GEIRINHAS (2008), *op. cit*. p. 15.

de arte, viu-se a prática artística mais aberta ao corpo, à política e à desmaterialização performativa, onde o valor do efémero corresponde a um discurso crítico radical, onde as artistas acabaram por criar espaços de atuação de suas maneiras de perceber o mundo, autónoma, numa linguagem mais sensível, sem discriminação de género, não sexista e sem opressões ou hierarquias[274]. No Brasil e em Portugal todos esses fenómenos teóricos e práticos foram experienciados de maneira particular no ambiente artístico e a atuação das mulheres artistas foi preponderante, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970.

[274]*Idem*, *Ibidem*. p. 2.

5.1.1 Clara Menéres. “Mulher-Terra-Viva”, 1977

(Figura 40)

Então ela nasce

Ela quem?

A Mulher

Um corpo podado

Mutilado

Um torso feminino que abrange dos seios até a vulva

Sem cabeça

Sem rosto

Não há subjetividade, nem identidade, nem pensamento

Apenas ser!

Essa não é uma ou qualquer mulher
É a metáfora da natureza, da terra enquanto origem, da grande mãe
Aquela que dá vida à toda a humanidade
Mas, a “Mulher” não existe... já dizia Simone de Beauvoir
Um corpo coberto por terra e relva
Enraizado na sua própria fortuna/miséria

Ser mulher...

Que fardo pesado carrega o corpo da mulher real/metaforizado
Ela leva sobrevivência
Entre seu ventre e seios
Seja pela reprodução ou pela natureza de/que alimenta

Fertilidade

Ela é terra e vida
Terra-Viva

Prisão ou dádiva? A cultura é que diz!
Uma cultura pensada e escrita por homens

Contradição!
Hipocrisia?
Não era a mulher que dizia

Hoje, ela, uma mulher, aquela que (re)nasceu, já diz...

Escolha
Consciência

Liberdade

Criação

"Toda a minha escultura é uma encarnação da mulher e dos seus problemas. Mesmo os temas masculinos são vistos do lado feminino", é o que nos diz Clara Menéres[275]. "Mulher-Terra-Viva", primeira obra realizada após o 25 de Abril[276], foi apresentada ao público em 1977, na célebre Exposição "Alternativa Zero" (Figura 41). A artista traz a representação do corpo feminino enraizado na natureza, facto que me remete imediatamente as considerações de Simone Beauvoir sobre o dado biológico da mulher e o papel de fêmea que lhe é atribuído, confinada em seu próprio sexo[277]. É um trabalho carregado de questões, por vezes, paradoxais acerca de um corpo representado de maneira convencional *versus* a compreensão de uma exterioridade feminina que não passa de carne, osso e construção social-cultural (que é também retórica e imagética). Em "Mulher-Terra-Viva" a questão do ser mulher é reduzida a terra e relva, numa repetição de forma padrões que aprisionam as mulheres à sua suposta "natureza". O que é uma mulher? É terra? Terra viva? É corpo? É forma? Forma de um corpo? Ou uma convenção? Apenas ser? Ao tratar da própria obra, a artista afirma:

> É uma peça que identifica as curvas da paisagem com o corpo da mulher, uma clara referência aos mitos da Terra-Mãe. É uma ideia que está inscrita na tradição mítica e sagrada da humanidade. [...] Esta obra fez-me compreender que tocar na versão feminina da mitologia das origens, nos ciclos da gestação, no mistério da transformação da morte em vida e na figuração do corpo da Grande Mãe, era também tocar em níveis muito profundos do inconsciente humano. É óbvio que esta escultura reflecte a minha preocupação com a ecologia [...], o respeito pela vida e a preservação das raízes culturais. Dentro desta linha, outras peças se seguiram, nas quais tentei recuperar a tradição etnológica, integrando as formas e os modos que o povo tem de se relacionar com a natureza, extraindo dela vida e sustento.[278]

Nada mais legítimo que a própria mulher refletir sobre sua condição e mitos que a configuraram historicamente, entre a natureza e a cultura, como também acompanhou-se na

---

[275]MENÉRES, Clara. "Auto-retrato: Clara Menéres". *In*: **Faces de Eva**. Estudos sobre a Mulher, N. 4, Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 161.
[276]CAMPOS, Mariana Moraes L. C. **Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras na exposição Alternativa Zero**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011. p. 56.
[277]BEAUVOIR (1976), *op. cit*. p. 31.
[278]MENÉRES (2000*), op. cit.* p. 162.

ideia de escrita "da mulher", em Luce Irigaray e na construção de novas e diversas objetividades de e para as mulheres. Já não é o olhar do outro a qualificá-la como o outro. É a mulher responsável por contar, recontar, construir e desconstruir paradigmas sobre si e sobre as outras mulheres, facto que também gera contradições e maus entendidos. Como governante de si e de seu olhar para a história das mulheres, é justamente isso que Menéres faz em "Mulher-Terra-Viva", um objeto de madeira, acrílico, terra e relva, com 300 x 180 x 90cm de dimensão (Figura 42)[279]. A obra possui características que se inserem no momento em que a escultura ganhou novo estatuto no leque das "belas artes", agora intituladas de "artes visuais", onde dialoga com os movimentos da *Land Art* e *Earthworks*, os quais inseriram a escultura no campo ampliado entre conceito, espaço e experiência[280].

A escolha dessa obra para compor este capítulo, cujo título é "existir", diz respeito ao potencial crítico que considero ter as proposições de Menéres, a partir de um objeto vivo, advindo da natureza, mas que é perpetrado pela cultura, logo, canonizado ou desmistificado. Um corpo representado de modo pacífico, sem cabeça para pensar e sem rosto para ser identificada. Um ser natural, vivo e que precisa de outros cuidados para se manter ativo, já que ela é terra e relva. Apresenta ao público a maneira mais primeira possível: é terra, é raiz, é germinar, é vida. Padrões já conhecidos. Uma série de subjetividades impostas à ideia de existir enquanto corpo feminino e seus dispositivos anatómicos/simbólicos, entretanto, manipulado, construído, im(plantado), mantidos pelas mãos de uma própria mulher.

Esta obra configura-se como parte de um todo complexo que foi a carreira de Clara enquanto artista visual e que viveu num mundo ainda configurado pelos ideais patriarcais e misóginos de e para a sociedade portuguesa, herdeira de um longo regime ditatorial, sendo fundamental para a contemporaneidade perceber como essas mulheres expurgaram, por meio de sua arte, esses inimigos. O trabalho foi apresentado pela primeira vez na Exposição "Alternativa Zero", ocorrida em Lisboa, na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém. Um pavilhão à beira do Tejo, construído inicialmente para abrigar a Exposição do Mundo Português, em 1940, acabou por receber diferentes artistas visuais da altura, que construíram suas carreiras tanto em Portugal como no estrangeiro[281]. O intelectual Eduardo Prado Coelho,

---

[279]**Catálogo Descritivo da Exposição Alternativa Zero**: Tendéncias polémicas na arte portuguesa contemporânea. Lisboa: Secretaria de Estado e Cultura, 1977. p. 7.
[280]Sobre o assunto. *Cf.* "Introdu(ação)".
[281]NOGUEIRA, Isabel. **Alternativa Zero (1977): O reafirmar da possibilidade de criação**. Coimbra: Cadernos do CEIS 20, 2008. p. 7.

no texto introdutório para o catálogo do evento coloca a seguinte máxima: "A arte para a revolução não é arte sobre ela ou a pensar nela. É abrir no saber que a prepara o vazio que a transfigura"[282]. A mostra tinha em sua origem temática, prática e teórica a necessidade de construção de novo capítulo para a história da arte em Portugal, conforme aparece no catálogo descritivo:

> "Alternativa Zero" pretende ser algo mais do que uma exposição; ou, encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis nesta sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. O sentido dessa abertura é complexo. Não se trata apenas de tentar um sistema apto ao concurso de obras e autores, não previstos no plano inicial; de recusar o fechamento entre géneros e categorias; de jogar no polémico... O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO.[283]

De acordo com Isabel Nogueira, a realização da mostra partiu de uma proposta da Associação Internacional da Crítica de Arte (AICA), ainda em 1976 e apoiada institucionalmente pela Secretaria de Estado da Cultura (SEC), que disponibilizou 410 000$00 para montagem e demais gastos[284]. Os e as artistas abdicaram de seus direitos da autoria, facto que facilitou imenso os trâmites burocráticos acerca das verbas associadas ao evento[285]. Inicialmente, o título seria "Tendências polémicas da arte contemporânea" e dividida em três secções: documentação, realizações objetivas e acontecimentos. Em convite escrito pelo importante artista e curador português Ernesto de Souza, que também foi o organizador da mostra, foi enviado a 25 de julho de 1976 aos artistas, e descreve a exposição como de caráter "pragmático, efetivamente polémico e didático" e propõe: "vamos rapidamente descruzar os braços?"[286]. Em 11 de agosto de 1979, um novo comunicado é enviado sobre a mudança do nome da mostra para "Alternativa Zero", com subtítulo associado à primeira proposta. O título tem inspiração numa questão ontológica, na medida em que o zero simboliza recomeçar através de uma página em branco, uma recontagem para a

---

[282]COELHO, Eduardo Prado. **Catálogo da Exposição Alternativa Zero**: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea. Lisboa: Secretaria de Estado e Cultura, 1977. p. 2.

[283]O catálogo da Exposição Alternativa Zero pretendeu funcionar ele próprio como uma obra de arte concebida pelos participantes, com propostas de apresentação dos e das artistas a partir de intervenções únicas para aquela proposta. *Cf.* NOGUEIRA (2008), *op. cit*. p. 18.

[284]*Idem*, *Ibidem*. p. 13.

[285]*Idem*, *Ibidem*. p. 13.

[286]O artista António Sena, em seu material individual para a Exposição Alternativa Zero, promove intervenção artística no convite enviado pelo organizador e curador da mostra, Ernesto de Souza. O material pode ser consultado na Biblioteca de Arte da Gulbenkian. *Cf.* **Catálogo Descritivo da Exposição Alternativa Zero**: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea. Lisboa: Secretaria de Estado e Cultura, 1977.

prática artística em Portugal, contra tudo aquilo que a limitou e a favor do que a impulsiona para frente, sem estereótipos, padrões, visões fechadas. Uma arte que deveria partir do zero, limpa, sem favorecimentos ou preconceitos. O crítico José-Augusto França, acerca da exposição, em 21 de novembro de 1977, publicado no Diário de Lisboa diz: "Começar a partir do Zero é dificílimo e perigosíssimo, e logo porque é perigoso e difícil de atingir o Zero de que se supõe partir, e que muitas vezes, senão sempre, não é tão zero como isso"[287].

Assim, o ano de 1977 entrou para a história quando o assunto é a prática artística. Foi bastante ativo com ações coletivas, realização de importantes exposições, com ampla participação feminina e, principalmente, pela relação entre o Estado e os assuntos ligados à arte e à cultura. As transformações impulsionaram um novo mundo para as artes em Portugal, na medida em que constrói um sistema organizado e institucionalizado, com exposição, incentivo à prática e ao mercado de arte, através das galerias, museus, salões, ou seja, toda uma estrutura que o suporta. Até a década de 1970 não existia, de modo efetivo e organizado, um sistema para mediar a relação entre artistas, colecionadores e público. A crítica de arte em Portugal surgiu nos anos de 1940, principalmente com a chegada das tendências do Abstracionismo Geométrico e Surrealismo. Entretanto, naquela altura, a atividade artista esteve condicionada às lentes do regime político anterior ao 25 de Abril[288].

A exposição carrega em si a noção de espetáculo, facto que exigia certa maturidade do público para compreensão e complexidade da reunião daquelas peças num contexto da arte conceitual. Em "Espetáculo, Política e Mídia" (2002), o autor António Rubim destaca que o espetáculo deve ser compreendido como algo inerente às sociedades humanas, presente em praticamente todas instâncias organizativas e práticas sociais, com destaque para o poder político e a própria política[289]. *Spetaculum*, vem do latim e significa tudo que atrai, que prende o olhar e a atenção:

> Recorrendo ao dicionário, três outras acepções de sentido podem ser enumeradas: representação teatral; exibição esportiva, artística etc e cena ridícula ou escândalo. De qualquer modo, todas elas implicam em uma visão atenta a uma circunstância, em uma relação entre espectador e evento, que chama a atenção e prende o olhar. Em todos os casos, a interação

---

[287]SOUSA, Ernesto de. "Alternativa Zero: uma criação consciente da situação". *In*: **Colóquio/Artes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N. 34 (Outubro, 1977). p. 46.
[288]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 2: Ocupar".
[289]RUBIM, António Albino Canelas. "Espetáculo, Política e Mídia". Biblioteca Online de Ciências da Comunicação: Universidade da Beira do Interior, 2002. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-espetaculo-politica.pdf. [Último acesso em: 23 de novembro de 2021].

> evento-espectador se afirma e o sentido do olhar comparece com prioritária menção.

Para aquele momento de viragem, um grande espetáculo que marcasse a história da prática artística, bem como da memória expositiva no país, fez parte de um projeto pessoal de uma geração de artistas e que não deixa de ter sua atitude política bem específica: construir um novo capítulo para a história da arte em Portugal. É fundamental dizer que o país vivia em isolamento até fins da década de 1950, uma vez que no período ditatorial de Salazar havia pouco ou nenhum incentivo ao desenvolvimento do campo das artes, da cultura e da educação. Entretanto, foi durante fins dos 1950 e toda a década de 1960 que muitos artistas portugueses começaram a buscar caminhos fora do país, seja com recursos próprios ou a partir de incentivos privados – como o caso das bolsas de estudos ao estrangeiro patrocinadas pela recém-inaugurada Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956. O crítico de arte António Rodrigues, ao prefaciar o catálogo da exposição "Anos 60: anos de ruptura" ocorrida em 1994, chama atenção para:

> O facto da maioria destes artistas ter então procurado formação ou ter realizado parte ou a totalidade da sua obra fora de Portugal, muito teria contribuído para um entendimento da actividade artística de um ponto de vista mundial e já não só nacional como nas quatro décadas anteriores.[290]

Rodrigues está a falar do processo de internacionalização da prática de artistas portugueses/portuguesas durante os anos 60 ou melhor, da "expropriação da arte portuguesa", contra todos os apegos locais e nacionais, onde a arte portuguesa não tinha a responsabilidade de dar Portugal ao mundo, mas sim, pensar no seu próprio lugar mundial[291]. Até então, Portugal esteve situado de maneira bastante isolada, com uma arte marcada por estereótipos nacionais de uma dita "cultura popular". Sabe-se, como já foi dito na introdução desta tese, que palavras como "popular", "exótico", "naif" fazem parte de um vocabulário que compõe estruturas de pensamento nomeadamente dominantes, quais sejam: ocidentais e burguesas, onde coloca de fora da caixa tudo aquilo que não se insere nos preceitos do bom gosto, da obra do génio, ou seja, de um suposto ideal estético e as obras produzidas em Portugal estavam num nível inferior de desenvolvimento/qualidade.

---

[290]RODRIGUES, António. Catálogo de Exposição. **Anos 60: anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta**. Lisboa: Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte, 1994. s/p.
[291]*Idem*, *Ibidem*. s/p.

O grupo KWY (Figura 43), formado pelos artistas portugueses bolseiros da FCG Lourdes Castro, René Bertholo, António Costa Pinheiro, João Vieira, José Escada e Gonçalo Duarte; pelo búlgaro Christo; e pelo alemão Jan Voss atuou de maneira significativa em Paris, entre os anos de 1958 e 1964, a partir da edição de uma revista voltada aos assuntos das artes plástica e da literatura. A iniciativa ajudou no processo mencionado por Rodrigues, de abertura da arte portuguesa ao no estrangeiro, bem como na adesão dos artistas locais às novas linguagens figurativas em voga no restante da Europa, factor que impulsionou a cultura local:

> Do diálogo estabelecido entre as práticas individuais destes artistas e as múltiplas colaborações em projetos editoriais de variadas proveniências transparece um ambiente cosmopolita e transnacional que sustenta a revisão e ultrapassagem dos valores artísticos do pós-guerra pela atenção ao presente imediato.[292]

De acordo com Leonor Oliveira, consciente do papel que as suas bolsas estavam a desempenhar no desenvolvimento de percursos artísticos pessoais e também na atualização das artes em Portugal, a Fundação decidiu patrocinar exposições dos seus bolseiros, a fim de divulgar as consequências de suas ações[293]. Em 1960, apoiou duas exposições: a primeira, de Artur Bual e de Nuno Siqueira e a segunda foi a do grupo KWY, na Sociedade Nacional de Belas-Artes[294]. Apesar destas experiências de abertura, foi somente depois do fim do período ditatorial, em 25 de abril de 1974, que surge o contexto político, social e cultural de bastante efervescência no país, onde os artistas emigrados encontraram lugar para suas experimentações.

Essas ações de grupo acabaram por ser formatar como estratégia contra preconceitos e de luta por maneiras de fazer arte que simbolizaram uma nova política cultural, onde os artistas chegavam ao público por inúmeras intervenções, de diferentes níveis, propondo novas relações entre a arte e a comunidade, a partir de obras capazes de criar interpretações do mundo, das coisas sob uma inovadora ótica[295]. Em 10 de junho de 1974, alguns meses após a

---

[292]s/a. **Um realismo cosmopolita: O Grupo KWY na Coleção de Serralves**. Serralves, 2019-2020. Disponível em: https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/1911-iti-um-realismo-cosmopolita-o-grupo-kwy-na-colecao-de-serralves-em-mirandela/. [Último acesso em: 16 de dezembro de 2021].

[293]OLIVEIRA, Leonor da Conceição. Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova de Lisboa, 2013. p. 171.

[294]*Idem, Ibidem.* p. 171.

[295]GONÇALVES, Rui Mário. "1974-1983. Acções coletivas". *In*: **História da Arte em Portugal**. De 1945 à actualidade. Lisboa: Publicações Alfa, 1988. p. 131.

Revolução dos Cravos, uma grande festa aconteceu em Belém, a fim de celebrar a democracia, a liberdade e a criatividade. Segundo o historiador e crítico de arte Rui Mário Gonçalves, o Movimento Democrático de Artistas Plásticos reuniu 48 dos pintores membros a pintar ao ar livre e em frente ao público, um enorme painel (24m x 4,5m), compartimentado e dividido em três andares, onde cada artística deixou o seu registo visual único[296] (Figura 44). Utilizaram diferentes linguagens artística, da abstração à nova figuração[297]. Conforme aponta Isabel Nogueira, a "evolução" artística em Portugal não foi fácil, nem imediata, uma vez que aconteceu somente com a abertura do regime político que permitiu a descoberta tardia em relação ao restante da Europa e dos Estados Unidos, naquela época, o grande centro da prática artística, com novas tendências, trabalhos e temáticas[298].

Clara Menéres vivenciou todo esse contexto e contribuiu muito para o desenvolvimento de uma cultura visual onde a participação feminina foi vivida. Nascida na freguesia de São Victor, na cidade de Braga, em 22 de agosto de 1943, foi estudar na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, na década de 1960 e licenciou-se em Escultura, no ano de 1968, após o nascimento dos filhos[299]. Foi discípula de Lagoa Henriques, Júlio Resende, Barata Feyo e Heitor Cramez[300]. Naquela época o ensino de arte estava institucionalmente vinculado às Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. No final da década de 1960, a escola do Porto, que se mostrou mais aberta à modernização do seu sistema de ensino, agrega ao seu corpo docente jovens artistas portugueses, como Ângelo de Souza, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, facto que não aconteceu de igual modo na experiência lisboeta[301].

---

[296]Segundo Isabel Nogueira, o pavilhão que recebeu a mostra "Alternativa Zero", acabou por ser destruído num incêndio, no ano de 1981. Lá, estavam armazenadas algumas obras importantes da época, inclusive o Mural de 10 de junho de 1974. *Cf.* NOGUEIRA (2008), *op. cit*. p. 07.

[297]"O painel foi pintado por Teresa Dias Coelho, Sá Nogueira, João Abel, Júlio Pereira, Henrique Manuel, Palolo, Artur Rosa, Ângelo, Nuno San-Payo, Lima Carvalho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Fátima Vaz, Manuel Pires, René Bértholo, João Vieira, José Martins, Querubim Lapa, Manuel Baptista, Ana Vieira, Charrua, Helena Almeida, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, pomar, David Evans, Alice Jorge, Emília Nadal, Fernando de Azevedo, Vespeira, Rogério Ribeiro, Escada, Vítor Palla, Tomás Mateus, António. Sena, Justino Alves, Eurico, Sérgio Pombo, Moniz Pereira, Skapinakis, Vítor Fortes, Jorge Vieira, Nery, Maria Velez, António Mendes e Carlos Calvet". *Cf.* GONÇALVES (1988), *op. cit.* p.135.

[298]NOGUEIRA (2008), *op. cit*. p. 10.

[299]SABINO, Isabel. "Clara Menéres, mulher-terra-viva". *In*: **Revista Estúdio**: Artistas sobre outras Obras. Volume 11, Número 29, janeiro-março, 2020. p. 77.

[300]CAMPOS (2011), *op. cit*. p. 53.

[301]NOGUEIRA, Isabel. **Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. p. 67-68.

Teve uma trajetória artística bastante diversificada e intensa. Em paralelo, atuou no meio académico como investigadora e professora universitária. Foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian quando cursou Doutoramento em Etnologia, pela Universidade de Paris, entre finais da década de 1970 e inícios dos 1980. Defendeu a tese intitulada "L'horloge et le concept de temps en Occident" (1983) e também passou pelos Estados Unidos. Foi professora na atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e foi fundadora, em 1996, da Escola de Artes da Universidade de Évora, onde lecionou até os anos 2007, quando da sua reforma. Em entrevista concedida a José Fernandes Pereira, Clara descreve sua trajetória:

> Desde muito jovem, desde que entrei pelas Belas Artes achei que a pesquisa e o trabalho em arte era um trabalho sobre mim própria. A questão da arte acompanha a minha evolução enquanto pessoa. A minha obra é um pouco o reflexo desse processo. O meu autorretrato é a minha obra, não em rosto, que foi coisa que nunca me interessou muito. Mas toda a minha obra é um autorretrato porque é o conhecimento que vou tendo sucessivamente de mim própria. É esse tipo de pesquisa que vou fazendo, para novas experiências. A minha relação com a arte é um caminhar em direção ao conhecimento, mas sem perca do lado lúdico, divertido, interessante, embora eu esteja perante as coisas com grande curiosidade.[302]

É importante dizer que a atuação de Clara Menéres até a Exposição "Alternativa Zero" foi marcada por obras de caráter crítico à sociedade portuguesa no contexto da Guerra Colonial e da luta política pelo fim do regime ditatorial. Também trouxe temas envolvendo o universo feminino em múltiplas vertentes como a simbologia em torno da mulher, os papéis sociais atribuídos, os mitos e dilemas enfrentados, bem como os preconceitos e violências sofridas. Estes foram abordados de maneira incisiva, sem pudores ou moralismos, em oposição a grande tónica social conservadora ainda presente na cultura portuguesa na década de 1960, herança do longo regime Salazarista.

Menéres tratou de assuntos tabus como a prostituição em "A menina Amélia que vive na Rua do Almada" (Figura 45), obra produzida no fim do curso de Escultura, em 1968[303]. Constituído por três peças em gesso policromado, com 160 x 300 x 100 cm de dimensão, foi apresentado e doado para o Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante,

---

[302]MENÉRES, Clara. "Clara Menéres". *Cf.* PEREIRA, José Fernandes. "Conversas com Escultores: Clara Menéres". In: Revista Arte Teoria. Número 11, 2008. pp. 298-299.

[303]"Esta obra representava uma pequena figura feminina em diferentes poses (gesso pintado), e é o começo de uma série, que se nos pode fazer recordar as figuras femininas helenísticas, salienta através do título a relação do nome com uma rua famosa de prostituição no Porto. A menina Maria Amélia que vive na rua do Almada (1968) encontra-se em acto de oferta e venda do seu próprio corpo, e o sentido da peça toma um outro rumo diferente". *Cf.* TAVARES, Cristina. "O Eros e a escultura portuguesa". *In*: **Revista Arte&Eros**. Lisboa, 2009. p. 160.

Portugal. A obra se refere a uma rua da cidade do Porto, famosa pela prática da exploração sexual de mulheres. Segundo a própria artistas, o trabalho teve de ser retirado do museu, devido a um abaixo-assinado de senhoras da vila que consideraram um atentado à moral pública[304] e também foi acusada de incitar a pornografia em recados deixados no Livro de Honra da instituição[305]. A "Menina Amélia" só voltou ao museu em meados dos anos 90.

Outra emblemática e polémica escultura de Menéres é "Jaz Morto e Arrefece o Menino de sua Mãe" (Figura 46), datada de 1973, onde a artista introduz o tema da morte na perspetiva da mulher-mãe que também morre ao perder um filho para a guerra, em referência direta ao poema de Fernando Pessoa "O Menino da Sua Mãe". A peça hiper-realista, é um exemplo de (anti)monumento da Guerra Colonial[306], ao trazer a sangue frio a representação da barbárie causada em toda uma geração que vivenciou esse período histórico. Pessoas reais estavam a morrer, jovens a defender o império Português, numa "guerra estúpida", nas palavras da própria artista[307]. Nada havia de heroico nisso, embora fosse essa a propaganda política que sustentava e legitimava essas mortes, como justificação para a construção de algo maior. Não era novidade para a história de Portugal a associações entre o heroísmo e o genocídio[308]. Menéres de maneira categórica e também poética uniu a arte, o feminismo e o político, a partir de uma metáfora da substituição, onde um corpo que já não existe em sua materialidade, sobrevive como símbolo/apresentação da realidade, sendo imprescindível destacar as relações entre vida e morte protagonizada pelo corpo feminino em suas obras.

Com os artistas Alfredo Queiroz Ribeiro e Lima Carvalho, Clara Menéres também participou do grupo ACRE, um dos primeiros a realizar ações coletivas nos espaços públicos entre as cidades de Lisboa e Porto. Tinham como objetivo romper com uma arte elitista, agradável, morna e vista como forma de investimento[309]. Defendiam a arte pobre, não

---

[304]MENÉRES (2000*), op. cit*. p. 162.

[305]CASTRO, Laura. "Invenções magníficas da vida e da morte. A obra de Clara Menéres". *In*: SILVA, Raquel Henriques da; LEANDRO, Sandra (cood.). **Mulheres Escultoras em Portugal**. Lisboa: Editora Caleidoscópio, 2017. p. 198

[306]SILVA, António Fernando M. P. "Clara Menéres: A Hiper-realidade da morte". *In*: **A Metáfora da Morte na escultura contemporânea em Portugal, na 2°metade do séc. XX**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras: Universidade do Porto, 2001. p. 98.

[307]MENÉRES (2000*), op. cit.* p. 162.

[308]Sobre o assunto. *Cf.* "Transversalidades: Brasil-Portugal".

[309]CARVALHO, Joaquim Lima. Arte e actos públicos do Grupo Acre. In: QUARESMA, José (coord.). **O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, 2011. p. 152.

comercial, inconformista, uma arte para todos e feita por todos[310]. Usavam os espaços públicos como palco para suas intervenções, a fim de alterar o quotidiano das pessoas comuns em suas vivências pela cidade. Agiam por conta própria, sem recursos de outrem ou patrocinadores, entre os anos de 1974 até 1977, ano da mostra "Alternativa Zero". Menciono a ação na Rua do Carmo, localizada no centro histórico de Lisboa, em 1974, composta pela pintura de círculos coloridos por toda a via, formando ambiente lúdico e surpreendente para aqueles que ali passavam (Figura 47).

Retomando ao contexto da exposição e a participação de Menéres, é fundamental dizer que a obra "Mulher-Terra-Viva" dividiu opiniões. Segundo a própria artista, que descreveu com entusiasmo a interação e curiosidade do público, entretanto, destacou que também existiram reações negativas ao trabalho, chegando a ser vandalizada. Ora, o corpo da mulher incomoda. São as relações de poder que emergem a partir do real/simbólico. Ao corpo da mulher não é permitido florescer. Deveria de ser tumba: mulher-tumba, como classificou Jorge Listopad, no "Expresso", em 25 de novembro de 1977[311]. Em entrevista concedida a investigadora Mariana Campos, em 2010, a artista conta:

> Com grande surpresa minha, esta peça desencadeou estranhos **preconceitos** e **agressividades**. Descobri que de noite alguém flagelava o ventre de terra e erva com um bastão. [...] Durante o tempo de exposição da Alternativa Zero houve uma **grande interacção com os visitantes**. As pessoas achavam graça e faziam comentários. [...] A escultura tem por característica ser um tipo de arte que interfere de forma muito intensa e clara com as pessoas e, sobretudo no caso da arte pública, é frequentemente **objecto de agressão**. [...] A tridimensionalidade tem um vector de realidade que a faz **interferir em certos níveis da consciência** de modo diferente da pintura.[312]

A obra foi produzida e exposta em três diferentes versões: a primeira, em "Alternativa Zero", num espaço interior; a segunda, também datada de 1977, foi construída no jardim de

---

[310]"O grupo dedicou-se também à difusão de comunicados (n°1 a Outubro de 1974) ou Decretos de Lei (n°1/75 de 15 de Janeiro), normalmente de caráter aforístico e relativo ao mundo da arte: Ser artista é uma maneira de estar na vida, não uma profissão (Decreto de Lei). Esta atitude adquire particular sentido se pensado nesse estado de vazio legal do tempo pós-revolucionário, tempo de vazio de leis anteriores, de formulação de novas leis e, inclusive, de necessidade de uma nova Constituição. Para o grupo Acre ela transportava a ironia do despropósito de se constituírem leis sobre questões artísticas". *Cf.* DIAS, Fernando Rosa. "Dois momentos históricos da performance no Chiado: as acções futuristas e o Grupo Acre". *In*: QUARESMA, José (coord.). **O Chiado da dramaturgia e da Performance**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, 2014. p. 66.

[311]SOUSA (1977) *op. cit*. p. 52.

[312][Grifo meu] MENÉRES *apud* CAMPOS (2011), *op. cit*. p. 61.

entrada do Pavilhão da Bienal, localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo[313] (Figura 48) e a última, no jardim exterior da Fundação Serralves (Figura 49), no Porto, na mostra Perspetiva: Alternativa Zero, em 1997. Também estampou a capa da Revista "Colóquio/Arte", em outubro de 1977[314] (Figura 50). Menéres conta que no Brasil, a escultura levantou uma grande polémica, pois a nudez feminina expressa em material vegetal foi entendida como particularmente impudica[315] Segundo Mariana Campos, todas as versões da obra em espaço exterior acabaram destruídas ao fim das exposições[316]. A artista conta que pretendia conservar a parte estrutural da primeira experiência de "Mulher-Terra-Viva" para futuras instalações. Esteve acordado com a Câmara de Lisboa a compra da obra, entretanto, acabou por ser destruída, juntamente de outras obras, no incêndio deflagrado na Galeria de Belém, em 1981, onde se encontrava armazenado o trabalho[317].

Embora Clara Menéres recusasse um enquadramento absolutamente feminista para sua obra, atuou de modo provocatório para a construçãode novas possibilidades para as gerações de artistas mulheres no país, uma vez que usou e ousou trazer ao centro de um grande espetáculo, para a História da Arte em Portugal, a exposição "Alternativa Zero", um corpo feminino enraizado em suas próprias misérias e fortunas. Menciono a pintora americana Georgia O'Keeffe (1887-1986), que retratou o abstrato de forma poética e sensorial, a partir das relações entre forma, cor e natureza. Os trabalhos "Music, Pink and Blue No. 2" (1918) (Figura 51), "Series I No. 8"(1918) e "Grey Lines with Black, Blue and Yellow" (1923) fazem imediata referência ao ventre e vagina, o "sexo das flores", que acabaram por se tornar emblemas da libertação sexual feminina na altura. Já acerca das

---

[313]Em catálogo para exposição no Brasil, Clara escreve: "Um dia passo os meus olhos à minha volta e descubro o corpo-paisagem da terra-mãe. Regado de neblina, húmido, coberto de uma pelagem leve e verde no ventre feito de outeiro e nos seios de colinas, ondula tranquilo, curva após sulco, repetido em formas, desdobrado em texturas. Foi ver uma realidade que se multiplica na transformação que sofre no tempo e no espaço, alongada na irrecusada forma de se dar, reproduzindo o círculo genético comum às mulheres e à terra. Refazer o que já estava feito, torná-lo só mais evidente, dar em objecto limitado o que desde sempre nos foi oferecido de forma plena e extensa, esse corpo vivo, em movimento, gerador e fecundado. De um anterior projecto de jardim, integrado em outras zonas de passeio e lazer, executei recentemente uma obra de dimensões mais pequenas, como que um bloco de paisagem arrancada à natureza, transportado para uma sala de exposições. Hoje executei a ideia inicial, na dimensão adaptada a um espaço exterior, integrando-a no terreno e tendo em conta todos os condicionamentos do meio em que iria viver". *Cf.* MENÉRES *apud Idem*, *Ibidem*. p. 143. Sobre o assunto, também *Cf.* **Catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: http://www.bienal.org.br/publicacoes/2137. Último acesso em 17 de setembro de 2021.

[314]Revista **Colóquio/Arte**. Ed. 34. Outubro, 1977. Exemplar disponível para consulta pública na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

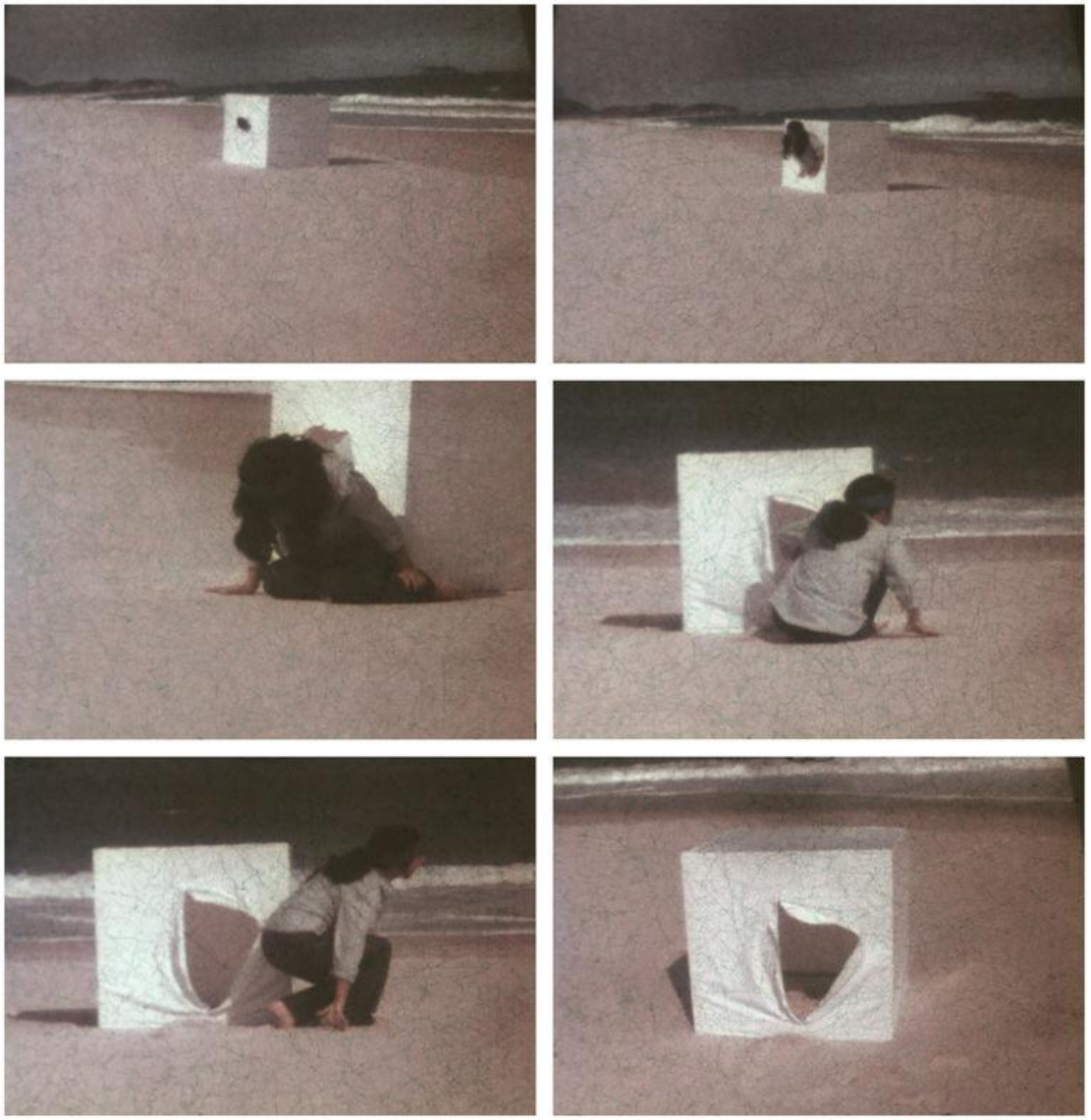
[315]MENÉRES (2000*), op. cit*. p. 162.

[316]*Idem*, *apud* CAMPOS (2011), *op. cit*. p. 58.

[317]*Idem*, *Ibidem*. p. 61.

relações com os mitos de origem e do sagrado, destaco os trabalhos escultóricos “Harmless Woman” (1969), da francesa Louise Bourgeois (1911-2010) (Figura 52), “The Goddess Figure Servis” (1972), da americana Judy Chicago (1939) e “Untitled (Guanaroca: First Woman)” (1981), da artista cubana Ana Mendieta . Das aproximações entre corpo feminino e terra/natureza, menciono "Imagem de Yagul” (1973-1977), também de Mendieta (Figura 53).

5.1.2 Lygia Pape. “O Ovo”, 1967



(Figura 54)

Então ela nasce. Mais uma vez.

Ela quem?

Uma mulher. Qualquer mulher. Um corpo.

Encaixado/Encaixotado.

Um corpo feminino em sua complexidade.

Com cabeça. De cabeça.

Com subjetividade, com participação, com conceito.

Apenas nascer?
A metáfora do ser.

Da natureza, do crescer, do romper, do expurgar.

Mudamos apenas a forma
Da estrutura circular, cíclica (metáfora da vida)
Para as linhas retas dos quadrados que compõem o cubo, cujo o nome é "Ovo"

Um corpo coberto por expectativas e obrigações
Ser mulher é saber o que ser e o que não ser

É escolha, toque, sentido.
É ser casa dela própria.
Um teto só para si, já dizia Virginia Woolf.

Incubada numa prisão?

Ovo!
Quebraram-me a casca. De fora para dentro.
Morte!
Quebrei a casca. De dentro para fora.
Vida!

Experimentação...

"O Ovo", foi uma experiência multissensorial produzida por Lygia Pape, em 1968, que consistia em cubos feitos com tiras de madeira, com 80 cm de aresta, onde os lados estavam envoltos por uma camada de plástico filme nas cores azul, vermelho ou branco. Uma

das faces encontrava-se aberta e era por lá a entrada no objeto. Ao usar o peso do próprio corpo, empurrava-se a película, a fim de rompê-la. Um ato de emancipação: do corpo, do corpo feminino, dos padrões e das prisões. Lygia Pape fala sobre o conceito e a apresentação da obra:

> Você tinha a sensação de um verdadeiro nascimento. No Apocalipopótese eu apresentei o trabalho com sambistas. Eles entravam e ouvia-se inicialmente só a percussão, depois rompiam e saíam sambando. Uma vez participei de uma filmagem e foi a primeira vez que "nasci". É uma sensação muito estranha, porque você fica trancado ali dentro, envolto por uma espécie de pele, de membrana, e quando você enfia a mão, a membrana começa a ceder. De repente ela rasga e você nasce, bota a cabeça pelo buraco e rola pra fora.[318]

"O Ovo" de Pape é uma reapresentação sensitiva e sensível do nascimento, enquanto casa/objeto e como criação. Um ovo, do ponto biológico, é uma célula constituída pela união entre o núcleo do óvulo feminino com o núcleo do espermatozóide masculino e que dá origem à uma célula diplóide denominada por ovo ou zigoto. Volto às questões de Simone de Beauvoir, acerca das funções que a mulher carrega de maneira intrínseca, através de seu sexo biológico. O corpo da mulher, em sua natureza, tem essa obrigação/experiência. A escolha por este trabalho aparece como forma de pensar as alegorias do corpo, entre sexo-nascimento-vida, como ato político e de também de resistência. A reprodução, arrisco dizer, é dos assuntos mais latentes. É interessante pensar que a proposta surgiu de uma mulher. Também não se pode esquecer que a própria trajetória de Lygia Pape no campo da experimentação e da arte participativa tem a ver com um contexto sócio político bastante específico, que foi a Ditadura Militar Brasileira. Hélio Oiticica escreveu:

> [...] os "ovos" de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; estar, furar, sair o contínuo "reviver" e "refazer", na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e alimentar, aqui também – o ovo do ovo.[319]

O trabalho veio a público pela primeira vez na mostra coletiva "Apocalipopótese" (Figura 55), integrada às ações do evento "Mês de Arte Pública", organizado pelo crítico de arte Frederico Morais. A exposição aconteceu no Aterro de Flamengo, Rio de Janeiro, em

---

[318]*Idem*, *Ibidem*. p. 73.
[319]OITICICA (1986), *op. cit*. p. 129.

1968, ano marcante pela instauração do Ato Institucional n.5 (AI-5)[320]. O título da exposição se configurou como um neologismo entre as palavras "apocalipse" e "hipótese" e traz no seu cerne a ideia de inovação, ineditismo, muito semelhante ao propósito conceitual de "Alternativa Zero". O artista Hélio Oiticica descreveu a mostra como "contato grupal colético: não imposição de uma *ideia estética grupal,* mas a experiência do *grupo aberto* num contato coletivo direto"[321]. Foi um evento de cunho urbano, inspirada em outras ações semelhantes organizadas no Rio de Janeiro, como o "Festival de Bandeiras", os "Domingos da Criação"[322] e "Orgramurbana". A nível curatorial e conceitual, foi a continuidade do percurso iniciado com a Exposição "Opinião 65", ocorrida entre agosto de setembro de 1965 e "Nova Objetividade Brasileira", inaugurada em abril de 1967. Em "Apocalipopótese" as estruturas tornam-se gerais, "dadas abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo", completa Oiticica[323]. Esses espaços de atuação foram responsáveis por construir novos capítulos para a história do campo artístico no Brasil. Assim como em Portugal do pós 25 de Abril, esse foi um momento de colaboração entre os e as artistas do período, que reivindicavam, por meio dessas ações de grupo, espaços de liberdade para criação que fossem intencionalmente-naturalistas e aberto a todas as descobertas.

---

[320]"O AI-5 significou a quebra da legalidade imposta pelo próprio regime; dava poderes quase ilimitados ao presidente da República, por exemplo, para legislar por decreto, suspender direitos políticos dos cidadãos, cassar mandatos eletivos, suspender o habeas corpus em crimes contra a segurança nacional, julgar crimes políticos em tribunais militares, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos. A arquitetura política do regime, entre força e convencimento, pendeu fortemente em favor da primeira após a edição do AI-5. O Congresso ficou fechado por quase um ano, muitos parlamentares foram cassados, oposicionistas foram detidos, consolidou-se uma censura rígida a meios de comunicação, artes e espetáculos. O aparelho da polícia política foi incrementado e reorganizado". *Cf.* REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil - 50 anos do golpe de 1964**. iBooks. p. 80.

[321]OITICICA, Hélio. "APOCALIPOPÉTESE". *In*: **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 128.

[322]"[...] no auge da ditadura militar, o crítico e curador Frederico Morais, que na época era o coordenador de cursos do MAM Rio, organizou seis edições dos Domingos da Criação. Desde 1969, ele já vinha desenvolvendo no Bloco Escola do MAM práticas educativas que cada vez menos se baseavam em ensino de técnicas específicas. Sua noção de ateliê passou a ser qualquer local onde se reunissem professores e alunos, e a técnica deveria se adequar aos materiais disponíveis. [...] Radical e inovadora, a proposta tinha as seguintes premissas: todos os materiais, incluindo sobras industriais, poderiam ser usados para a realização de trabalhos artísticos; todas as pessoas são inatamente criadoras, se forem motivadas; e a arte substitui o objetivo pela atividade. Os Domingos da Criação aconteceram em meio às mudanças radicais na arte e cultura brasileira nos anos 1960 e 1970, e ampliaram os sentidos de arte e educação, assim como o conceito o papel do museu." *In*: VALANSI, Domi e STRECKER, Márion. [Artigo] **50 anos dos Domingos da Criação**. Disponível em: https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/. [Último acesso em 18 de setembro de 2021]. Mais sobre o assunto. *Cf.* GOGAN, Jéssica e MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação**: **Uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

[323]OITICICA (1986), *op. cit.* p. 130.

A participante Lygia Pape, carioca, nascida em Nova Friburgo, no ano de 1927, teve uma vida bastante versátil no campo das artes, circulou por diversas linguagens, como a pintura, o cinema, o design, a fotografia e a performance e também por diferentes suportes técnicos a nível material, como a tela, o papel, a madeira, a película, o tecido, utensílios do cotidiano. Iniciou os estudos no campo artístico arte com Fayga Ostrower e Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O nome da artista entrou para história a partir de seus contributos ao movimento datado da década de 1950, marcado pela prática do abstracionismo geométrico, lírico e informal. É interessante compreender a aderência brasileira ao universo das formas abstratas em conexão com um contexto internacional, como aponta o historiador e crítico de arte Walter Zanini, no capítulo dedicado à arte contemporânea em "História Geral da Arte no Brasil" (1983):

> Enquanto no Brasil se mantinha uma espécie de recolhimento relativo na prospecção de modelos plásticos, na Europa fora incessante a evolução do fenômeno da não figuração, que recusava às primeiras aquarelas "informais" de Kandinsky (1866-1944), em 1910, e os sucessivos movimentos do Construtivismo russo e do Neoplasticismo holandês. Armara-se no Velho Continente a grande dicotomia entre figurativos e abstratos. A arte abstrata (ao termo, embora consagrado pelo jargão crítico, falta a objetividade universal de conceito), determinada *grosso modo* entre impulsos líricos e o racionalismo dos sistemas construtivistas, conheceria, no sempre conturbado mundo do Modernismo, novos e incisivos desdobramentos. A essas posições antagônicas, com efeito, viriam confrontar-se desde os anos 40 os não constrangimentos sígnicos e cromáticos que caracterizam o informal.[324]

O abstracionismo informal tem como pressuposto a liberdade individual, expressão de subjetividade através da abstração, escapando do rigor e racionalidade do Concretismo, uma tendência incorporada a prática da arte abstrata que visava pela pureza, precisão e rigidez da forma a partir dos pressupostos da linha e da cor. Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica são conhecidos mundialmente como grandes referências desta prática. Sobre esse período, a curadora Denise Mattar completa: "A abstração trazia para os artistas uma completa libertação da figura e a independência do real, sendo de facto uma mudança radical da forma de pensar a arte"[325]. Também de acordo com Arthur Freitas, em "Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973" (2007), o Brasil, foi talvez o único da América Latina que possui uma tradição experimental anterior ao conceitualismo, ou seja,

---

[324]ZANINI, Walter. "Arte Contemporânea". *In*: **História Geral da Arte no Brasil. Vol II**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 641.

[325]MATTAR, Denise. "A teia de Lygia Papa". *In*: **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 25.

uma antecipação de artistas que mais tarde estiveram vinculados ao grupo Neoconcreto. como Lygia Clark e Hélio Oiticica[326].

É de se destacar que a I Bienal de São Paulo, em 1951, foi um importante ponto de encontro para os artistas abstratos daquela época e da promoção do estilo, uma vez que o júri da mostra estava predisposto a valorizar as correntes abstratas. O facto incomodou parte das esquerdas artísticas, ao acusar os organizadores da Bienal de favorecer a arte abstrata, vista como símbolo da expansão norte-americana no Brasil[327]. Naquela época, o contexto político e social era de bastante otimismo[328] e o projeto desenvolvimentista para o país estava alinhado com os princípios da racionalidade modernizadora do Construtivismo[329]. Em 21 de abril de 1960, a cidade de Brasília foi inaugurada durante a atuação do presidente Juscelino Kubitschek, com um governo marcado pela internacionalização da economia brasileira e, ao mesmo tempo, fomentar um ideário nacionalista que estava em processo desde a década de 1920, com o Movimento Modernista Brasileiro e o conceito de Antropofagia[330].

São Paulo e Rio de Janeiro travaram uma disputa pela prática da abstração. Foi a querela entre os grupos *Frente* e *Ruptura*. O primeiro, criado em 1953, pelos artistas cariocas, tinham como interesse as discussões sobre a crise da arte mundial, a pensar que a prática da arte moderna resulta de um revisitar da arte primitiva, é mais sensível e não tão racional, corrente que também ficou conhecida no Brasil com o movimento "Neoconcreto". Já o grupo paulistano, reunido em 1952, defendia uma visão racionalista de arte limpa cromaticamente, uma nova figuração criada a partir das formas simples da geometria, de "ruptura" com tudo aquilo que tinha sido produzido até então, como dizem em seu manifesto: "a arte antiga foi grande quando foi inteligente, contudo, a nossa inteligência não pode ser a do Leonardo, a

---

[326]FREITAS, Artur. **Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973**. Tese de Doutoramento. Pós-Graduação em História: Universidade Federal do Paraná, 2007. p. 49-50.

[327]ZANINI (1983), *op. cit*. p. 868.

[328]Sobre o assunto. *Cf.* "Transversalidades: Brasil-Portugal".

[329]O Construtivismo foi um movimento de vanguarda artística que surgiu na Rússia, durante a década de 1910. Com grande influência do marxismo e do contexto histórico revolucionário entre Alemanha e URSS, acreditava-se numa arte que agia como instrumento para a transformação social, onde artistas contribuíram de maneira concreta, contra as estruturas inúteis e com enfoque na materialidade do trabalho artístico, na elaboração formal da técnica e do suporte – a exemplo da engenharia, conformando um trabalho indispensável para dar diferentes contornos a toda uma vida prática da sociedade, ao conformar novas relações entre forma e matéria. De acordo com o artista e intelectual Pedro Pousada "[...] o tropo do termo deduz-se da ideia de construção [...]. A construção é a ausência de materiais e de elementos supérfluos; ela é organização, ela é a metodologia do planeamento tornada qualitativamente num activismo plástico [...]". *Cf.* POUSADA, Pedro. **A Arquitectura na sua ausência: presença do objecto da arte para-arquitectônico no Modernismo e da Arte Contemporânea**. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologias: Universidade de Coimbra, 2009. pp. 100-101.

[330] Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 2: Ocupar".

história deu um salto qualitativo: não há mais continuidade!"[331]. A partir das reverberações teóricas acerca da prática da arte abstrata no país, em 1960, o escritor e intelectual Ferreira Gullar publicou a "Teoria do Não-Objeto" (1959) que trazia para o centro da discussão os novos problemas enfrentados pela obra de arte na contemporaneidade, uma prática realizada fora dos limites convencionais atribuídos a arte até aquele momento e completa: "tornam-se objetos especiais – não objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade"[332].

As primeiras obras de Pape se configuraram como pinturas concretas, utilizava das cores primárias e das formas geométricas para construir seus trabalhos, a exemplo de "Tecelares" (1955-1959) (Figura 56). A partir de 1959, integra o grupo Neoconcreto, onde trabalha com xilogravuras, poemas e a com a abstração informal. Menciono "Ballet Neoconcretos I" (1958), "Livros Poemas" (1959-1961), "Livro da criação" (1959-60) e "Livro do Tempo" (1961-1965) (Figura 57, 58, 59). Entretanto, com o golpe Militar de 1964, seriam modificados profundamente os espaços de interferência da intelectualidade brasileira[333]. Segundo António Hohlfeldt, a principal característica da década de 1960 no Brasil é a contradição[334]. No que tange a prática artística, com o fim do grupo Neoconcreto, em 1961, Pape caminhou por outras experiências, agora aliadas ao mundo do cinema e ao trabalho como designer. De 1961 até 1967, Lygia Pape produziu cartazes, vinhetas, participou do processo de montagem e finalização de filmes do Cinema Novo[335]. Trabalhou com os cineastas brasileiros Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Leon Hirzman, Paulo Cesar Saraceni, Carlos Diegues e Paulo Gil Soares[336]. Foi de sua autoria os cartazes para os filmes "Vidas Secas", "Mandacaru Vermelho" e "El Justicero", do

---

[331]CORDEIRO, Waldemar e HAAR, Leopoldo. "Manifesto Ruptura (1952)". *In:* AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. São Paulo: Companhia Melhoramentos: DBA Artes Gráficas, 1998. p. 266.

[332]GULLAR, Ferreira. "Teoria do Não-Objeto". [Suplemento Dominical] **Jornal do Brasil**. II Exposição Neoconcreta. Novembro de 1960.

[333]HOHLFELD, António. "A fermentação cultural da década brasileira de 60". *In*: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, N. 11, Dezembro, 1999. p. 40.

[334]*Idem*, *Ibidem*. p. 38.

[335]Em 1955, a produção Rio 40 Graus inaugurou o chamado "Cinema Novo", movimento que se consolidou ao longo das décadas de 1960 e 1970. O "estilo" cinematográfico é peculiar do Brasil e deu ênfase aos temas ligados à pobreza, às desigualdades sociais e às pessoas comuns. Glauber Rocha foi o diretor que introduziu a noção de "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", a fim de desmistificar a imagem do cinema americano de mercado, alienado e pouco preocupado com as questões contemporâneas. Os diretores daquela geração tendiam a deslocar para segundo plano os problemas inerentes à escassez de recursos financeiros e técnicos. Mais sobre o assunto: *Cf*. NEVES, David Eulálio. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1966 e ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

[336]MATTAR (2003), *op. cit*. p. 123.

diretor Nelson Pereira dos Santos; “Maioria Absoluta”, de Leon Hirszman e “Ganga Zumba”, de Cacá Diegues. Também realizou trabalho gráfico para a marca brasileira Piraquê e tornou-se responsável pela programação visual da empresa, criando seu logotipo, as embalagens dos biscoitos e das massas, além das imagens que estampavam os meios de transporte da empresa[337]. Foi responsável pelo ineditismo do método de embalo das linhas de biscoitos, abolindo as caixas e criando o formato cilíndrico dos pacotes que conhecemos hoje[338].

De 1967 em diante, a artista voltou a se dedicar às artes plásticas, não mais com a abstração e sim com coisas vivas, “e não sei até onde a influência do cinema atuou nisso”, indagou a artista sobre sua experiência[339]. O trabalho passou por uma viragem impressionante, voltado, sobretudo, às dimensões políticas, principalmente com suas abordagens críticas aos temas envolvendo as questões do feminino, da violência e da censura instaurado durante a Ditadura Militar Brasileira. O campo das artes tornou-se uma verdadeira arena de denúncia aos desmandos dos militares e as constantes ameaças à liberdade de expressão/criação. Os trabalhos “Caixa de Formigas” e “Caixa de Baratas” (Figura 60), ambos de 1967, abriram esse novo momento da experimentação de Pape e foram expostas na célebre Exposição “Nova Objetividade Brasileira”[340]. É dessa época também suas primeiras experimentações sensoriais, o “O Ovo” (1967); “O Divisor" (1968) e a “Roda dos Prazeres” (1968) (Figura 61, 62). Segundo a artista:

> Quando fiz o Ovo, um cubo coberto com uma superfície macia onde a pessoa entra, rompe e 'nasce', estava interessada na possibilidade de uma obra sem autor. O Divisor, uma grande superfície de 20 x 30 m, com fendas onde as pessoas enfiam suas cabeças, também foi um trabalho bastante feliz nesse aspecto. O que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. O Ovo e o Divisor são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar. Atualmente, são chamadas de performances.[341]

---

[337]TRANJAN, Cristina Grafanassi e MARTINS, Maria Clara Amado. **Lygia Pape e a união entre a Arte e o Design: a marca Piraquê**. Florianópolis: UFSC: Graphica 13, 2013. p. 4.
[338]*Idem*, *Ibidem*. p. 4.
[339]PAPE, Lygia. “Lygia por Lygia”. *In*: MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 71.
[340]Sobre o assunto. *Cf.* “Grau 2: Ocupar”.
[341] PAPE *apud* CARNEIRO, Lúcia. **Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 1998. p. 53.

É relevante dizer que a crítica acolheu bem o trabalho de Pape, tanto na altura como a posteriori, principalmente por não se tratar de uma obra com temática explícita. A proposta de experimentação da Pape é interessante na medida em que autoriza o público a fazer uso de uma matéria tátil: o objeto "Ovo" e também de uma significação teórica que é subjetiva, que se dá entre ação/prática e pensamento/conceito. Ainda acerca da crítica, trago o comentário de Mário Pedrosa sobre a trajetória de Lygia Pape, num elogio ao seu trabalho criativo individual, na capacidade inovadora e refrescante de transformação dialética entre sensações/experiências despretensiosas em conceito e crítica social. A partir da análise de suas propostas, o crítico destaca:

> As ideias não são nela conceitos ou preconceitos, mas antes fragmentações de sensações que conduzem Pape de um espaço a outro evento e deste a um estado em que bruxuleiam cores e espaços que se devoram, entre o interior e o exterior. Cubos e ovos delimitam suas áreas e criam estados de perspectiva que se cortam para casar este e outro plano, vazios e plenos, enquanto os espaços ou átimos de espaço surgem na esquina pelo camelô que tem o dom de chamar com seu apito os seres-senões que de repente se aglomeram em torno dele. Dos ovos do vento se erguem muros que acabam evocando uma trincheira de guerrilheiros sandinistas em ação; dando o toque de contemporaneidade ao estado-estrutura, em que tudo volta a ser o que não era, e as pós-e-pré-imagens recomeçam o ciclo de criatividade, desde o Livro da Criação ao Balé Neoconcreto, dos saquinhos dos Objetos de Sedução ao Eat Me, da Roda dos Prazeres aos Espaços Imantados, que se aquecem nas improvisações do acaso e da poesia. Lá dentro de toda a trama, que representa a artista-motriz, é a pequenina partícula, o sopro vital a que se une tudo, arte e não-arte, forma e parte, cor e espaço, num circuito que se inicia aqui e não termina acolá, mas mantém sempre aberta a brecha, onde a ideia rebrota, e faz tudo recomeçar, desde o viço para as sensações, o calor para a forma e a vitalidade por onde a vida se engalana, e o prosseguimento das coisas indica que arte e idéia nunca param, transpassadas pela inspiração coriácea de Lygia Pape.[342]

Em "O Ovo", a artista nasce dentro de sua própria trajetória sensorial e corporal, em contato direto com o público e a apreciação singular do componente artístico proposto. Aproximo à experiência de Pape ao trabalho "Infinity Mirrored Room" (1965) e "Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life" (2011) onde a artista japonesa Yayoi Kusama (1929) (Figura 63) cria um ambiente sensível e penetrável que se faz infinito visualmente e conceitualmente[343]. Usando espelhos, lustres e luzes de LED, Kusama convida

---

[342]PAPE, Lygia; PEDROSA, Mário e PIMENTEL, Luis Otávio. **Lygia Pape**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 48.

[343] FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. **Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Londres, Thames & Hudson, 2004. p.

à passagem para um mundo reluzente e psicodélico de visão do corpo no centro do acontecimento/obra. Assim como a proposta de Lygia Pape, esses espelhos infinitos só se fazem valer a partir dos usos dados pelo público que é convidado a estar no centro da proposição. E essas são obras atemporais.

Não à toa, Lygia Pape e "O Ovo", compõe a mostra "Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985", em digressão pelo mundo, já tendo visitado as cidades de Los Angeles, Nova York e São Paulo, entre os anos de 2017-2019, na seção intitulada "Paisagem do corpo", cujo objetivo foi elucidar as formas nas quais as paisagens se tornaram um local para o corpo interagir com o ambiente natural e suas conexões entre terra, corpo e estética, apresentada a partir de uma natureza simbólica, cultural e ritual[344]. Já as versões de "Infinity Mirrored Room", bem como outras obras de Kusama estão a ser reapresentadas entre 2021 e 2022, no TATE Museum, em Londres.

Também trago a instalação-performance "Nylon mesh series" (1977) da americana Senga Nengudi (1943) (Figura 64). A artista, a partir do uso de *collants*, conforma teias entrelaçadas em seu corpo, numa espécie de dança, a fim de ativar e realçar práticas e comportamentos corporais que atuam como transmissão de conhecimento, de maneira háptica (algo que não é visto e sim, sentido, pelo tato, sobretudo)[345]. Contemporaneamente, associo o "O Ovo" ao trabalho "Ajustes" (2017), da artista brasileira Mariana do Vale (Figura 65). Num vídeo-performance, apresenta diferentes enquadramentos de seu corpo sendo ajustado em espaços complexos de ambientes interiores e exteriores, onde problematiza os limites do corpo e convida ao espetador ao reconhecimento da natureza líquida dos corpos aos espaços dados, como um buraco, um armário ou mesmo uma caixa[346].

A liberdade no ato de criar foi um posicionamento fundamental no processo individual da artista, sobretudo, a posteriori, já na década de 1970, com o arrocho das questões políticas no Brasil, ao assumir os riscos de denunciar os desmandos de uma Ditadura Militar imposta, como na "Série Poemas Visuais" e o icónico (embora, não muito divulgado na história da arte brasileira) autorretrato "Língua Apunhalada", de 1968 (Figura 66). Retomando a cronologia, durante os Anos de Chumbo, Lygia Clark vai para Paris e Hélio

---

[344]FAJARDO-HILL, Cecília e GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 48.

[345]MORRIS, Catherine Morris and HOCKLEY, Rujeko. **We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85**. Durham: Duke University Press, 2017. p. 100.

[346]DO VALE, Mariana. **Pele afora, pele adentro: um corte íntimo**. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. pp. 71-72.

Oiticica passou por Londres e Nova Iorque). Pape permaneceu no Brasil e enfrentou a repressão. De acordo com Vanessa Machado, em depoimentos e entrevistas, Lygia Pape assumiu que havia passado por experiências bem duras: "sou uma das raras artistas plásticas que participaram desse período, no sentido físico da coisa. Eu realmente sofri, mas atualmente só quero falar disso no sentido de liberdade"[347]. E completa:

> Lygia narrou que em 1973, quando se preparava para sair de casa, foi surpreendida, encapuzada e levada até o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) da Polícia do Exército, onde sua filha Cristina também estava detida havia uma semana. Segundo o relato de Cristina, Lygia permaneceu lá por aproximadamente três semanas, isolada numa cela, e de lá foi deslocada para a Vila Militar da Aeronáutica. Foi localizada quase um mês depois de seu desaparecimento. Foi julgada no Ministério da Aeronáutica e absolvida por quatro votos a três. Lygia e Cristina atribuíram a prisão a ações como apoio logístico, financeiro, hospedagem e tratamento médico feitas até 1970 em apoio a várias pessoas pertencentes a grupos dissidentes e que foram deflagradas pelas averiguações do governo Médici.[348]

Ao permanecer no Brasil, Lygia Pape dedicou-se ao ensino. "Quando saí, pele e osso, disse: não vou viajar não, vou dar aulas, quero dar aulas, quero muito ensinar"[349], assim como Clara Menéres, que lecionou em paralelo ao percurso artístico. Pape deu aulas para os cursos livres do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (local onde iniciou sua trajetória); depois foi professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage; na Universidade Santa Úrsula e, por último, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atuou até a sua morte em 2004[350]. Como investigadora, desenvolveu o trabalho "Catiti catiti, na terra dos brasis", Dissertação de Mestrado em Filosofia, defendida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980 e também numa pesquisa teórica enquanto bolsista da FUNARTE, estudou a condição feminina em imagens publicitárias de outdoors:

> A pesquisa que realizou para a FUNARTE em 1978, "A mulher na iconografia de massa", definida como "um levantamento da imagem da mulher como signo gráfico [...] dentro da sociedade de massa" (PAPE, 1978, p.7), foi conceituada como um desdobramento do projeto "Eat me: a gula ou a luxúria?" e configura uma leitura da cidade contemporânea através das imagens criadas pela publicidade. Na mostra "Eat me", apresentada primeiro em São Paulo e depois no MAM-RJ, em vitrines e barracas semelhantes às

---

[347]MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos: Universidade de São Paulo, 2008. p. 138

[348]*Idem*, *Ibidem*. pp. 138-139.

[349]PAPE *apud* MATTAR (2003), *op. cit*. p. 82.

[350]MACHADO, Vanessa Rosa e SANTOS, Fábio Lopes de Souza. "Escritos de Lygia Pape: cidade, neovanguarda e cultura material popular". *In*: **Risco**. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**. Volume 16. N.2. São Paulo, 2018. p. 14.

> de camelôs, Pape reuniu objetos comumente associados à mulher: cintas, seios e cílios postiços, batons, perucas, espelhos, pó de arroz, dentaduras, espartilhos etc. que eram apresentados ao público de forma descontextualizada para, assim, revelar seus significados ocultos (sexismo, consumismo etc.). Segundo Pape, o projeto "Eat me" fazia parte de um conceito mais geral ao qual chamou de "Espaços Poéticos", e, dentro dele, definiu o "tema da mulher" como o "Espaço Patriarcal", que indicava as apropriações da imagem feminina e sua transformação em "objeto de consumo". Sua leitura sobre a mulher na iconografia de massa une aspectos relativos a um espaço urbano emergente e a questão do feminino junto a um repertório de imagens e ideias próprias ao universo da arte.[351]

Essa experiência foi de aproximação nítida de Pape com as temáticas e teoria feminista. É curioso destacar que Lygia, assim como Clara, não se intitula publicamente como feminista[352]. A compreensão do feminismo naquela altura era turva e haviam muitas camadas a envolvê-la. Em "Mulheres na sociedade de classe" (1969), Heleieth Safiotti, destaca que no Brasil houve imensas dificuldade das mulheres se assumirem como feministas, principalmente pelas noções reducionista do que caracterizava o movimento, sendo percebido somente como uma arena de disputa entre homens e mulheres, distorção que interessava às mentalidades políticas autoritárias[353]. Em Portugal também acompanhou-se os mesmos problemas inerentes ao rótulo/estigma feminista. Mesmo assim, as duas artistas conformaram trajetórias onde os assuntos referentes à experiência da mulher em sociedade, a violência real ou simbólica, bem como a opressão sofrida pelos seus corpos em diferentes situações; além dos discursos e pensamentos políticos abafados por uma sociedade machista e misógina, elas sentiam, viviam tudo isso e suas obras são claras demonstrações de suas insatisfações. Destaco as seguintes falas de Clara Menéres, que retomam muitas das discussões teóricas feministas já apresentadas:

> Não nos podemos esquecer de que cumpriu à mulher desvendar os tabus de uma sexualidade que desde tempos imemoráveis era gerida pelos homens, numa postura que desconhecia e negava o prazer feminino. Nas culturas da Antiguidade, a sexualidade masculina exprimia-se na divinização do falo e a sua prática era associada a Marte, deus da guerra, exercendo-se como forma de domínio e conquista de território. [...] Cedo me apercebi de que, para a mulher, a questão sexual era a chave da sua condição. Nesse sentido, e na época, toda mulher era colocada na posição de prostituta pela dependência social e económica a que era sujeira. Compreendi que estas infelizes

---

[351]*Idem*, *Ibidem*. p. 20.

[352]MATTIOLLI, Isadora. "Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape". *In*: **Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**: **Arte em Ação**. Campinas, 2017 [2016]. p. 772.

[353]SAFIOTTI *apud Idem*. **O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Instituto das Artes: Universidade, 2017. p. 30-31.

> mulheres e as outras, as "sérias", pertenciam ao mesmo sistema de catalogação produzido pela sociedade masculina.[354]

Seja pelo uso de metáforas, alegorias, hipérbole, metonímia ou ironia, o subjetivo chegava até ao público, uma vez que a máxima "o pessoal é político"[355] passou a ser aplicada nos ambientes públicos para a conformação de uma transformação social. "Mulher-Terra-Viva" e "O Ovo" falam, cada obra à sua maneira, da condição da mulher, dos seus corpos enclausurados, dos papéis sociais atribuídos e dos dilemas enfrentados, na busca por liberdade, autonomia e prosperidade em seus próprios termos.

Outro ponto interessante de reflexão diz respeito aos fluxos transnacionais de ambas as artistas e de como suas obras atravessam as barreiras geográficas, entre Brasil e Portugal. No caso específico de "Mulher-Terra-Viva", como já foi dito, a obra foi apresentada na XIV Bienal de São Paulo, em 1977. Lygia Pape, por sua vez, desembarcou em território português pela primeira vez em 1960, na "Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa", em Lisboa. Mais de 30 anos depois, regressou às terras lusitanas com apresentação de parte do seu trabalho na Fundação Serralves, no Porto, em 1999. No ano seguinte, retorna à Lisboa para a mostra "Século 20: arte do Brasil, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão".

---

[354]MENÉRES (2000*), op. cit*. p. 162.

[355]HANISCH, Carol. **The Personal is Political (1969)**. Disponível em: https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf. [Último acesso em 04 de dezembro de 2021].

6. Grau 2: Ocupar

> [As mulheres] aprendiam a lamentar as neuróticas que desejam ser poetisas, médicas ou presidentes. Ficam sabendo que a mulher verdadeiramente feminina não deseja seguir carreira, obter educação mais aprofundada, lutar por direitos políticos e pela independências e oportunidades que as antigas feministas pleiteavam.[356]

Na década de 1960, contemporânea à ideia de que "a mulher não existe", de Simone de Beauvoir, acompanhou-se uma intensa discussão teórica e também filosófica que pensa e enxerga a mulher como aquela que ocupa diferentes posições no mundo social. As teorias e ações das intelectuais feministas de Segunda Vaga conformaram verdadeira vanguarda para a história das lutas, não somente no campo dos direitos civis e alargaram-se para assuntos como a divisão do trabalho, a família, a sexualidade, o mercado, a economia e a educação dos filhos. A vida das mulheres tornou-se tema de discussão, tanto a nível académico, como também político. Teve como principal objetivo a promoção de estratégias que fortalecessem as novas pautas e que contribuíram para a concretização das transformações sociais que incluíssem de uma vez por todas a mulher no espaço público e a tirassem da clausura do ambiente privado e doméstico. Apesar do forte apego pela mudança, muitos ainda seriam os desafios enfrentados no que tange as mentalidades da sociedade ocidental. Sobre este momento, a filósofa Andrea Nye destaca:

> O sexismo mostrou-se tão resistente à sua exposição filosófica quanto havia sido à reorganização económica. O conjunto de estratégias, condutas e atitudes tão meticulosamente expostas em *O segundo sexo* parecia indelevelmente gravado nas psiques masculinas e femininas, passado de uma geração a outra, inacessível à mudança política ou económica. As mulheres não podiam tão simplesmente querer-se sem filhos, não-casadas, não-donas-de-casa, não ser "femininas".[357]

A literatura, bem como a comunicação social feminista foram os principais vetores de disseminação desses novos espaços de/para ocupação feminina. Em 1963, outro importante volume veio a ser publicado nos Estados Unidos, pela intelectual e ativista feminista Betty Friedan, intitulado "Mística Feminina". O livro configurou-se como um alerta acerca das condições das mulheres norte-americanas daquele tempo, quando a autora assumiu a existência de um "problema sem nome", partilhado por inúmeras mulheres em todo o país.

---

[356]FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971. p. 11.
[357]NYE (1995), *op. cit*. p. 142.

Após analisar uma série de depoimentos entre diferentes faixas etárias, níveis de escolaridade e localidades, havia certo consenso ao considerar que a vida enquanto mulher era "incompleta", "vazia". Era difícil de expressar essa sensação através das palavras, entretanto, conseguiam sinalizar certa falta de identidade. Naquela altura, os grandes propósitos da vida da mulher norte-americana de classe média, entre as décadas de 1950 e 1960, era o casamento e a maternidade. "Ser mulher" significava, a priori, representar um papel que era naturalmente escrito e também inscrito nas mentalidades, fosse por meio do ambiente familiar, escolar, cultural e social. Nesse sentido, a autora usou de dados quantitativos e qualitativos[358] para demonstrar como nas últimas décadas as mulheres se afastaram, cada vez mais, do mundo do trabalho e dos estudos, para construir suas trajetórias no ambiente privado e doméstico, com finalidade máxima de servir à família. Todavia, essa "escolha" estava a afetar o que na contemporaneidade chamamos de "saúde mental"[359] dessas mulheres, em suas maneiras de autoimagem, relações com o público e no seu contributo para a vida social a nível político e económico.

Friedan também mapeou como esses discursos acerca da ocupação feminina vão se alterando ao longo do tempo, sobretudo, no intervalo entre a Primeira Vaga dos Feminismos até meados do XX, o momento de completo retrocesso às conquistas das mulheres do período, agora confinadas nos papéis construídos sob a ótica do patriarcado. Segundo a autora, como nunca antes visto, foi a partir de 1949 que a imagem da mulher foi transformada

---

[358]"Em fins da década de cinquenta, a média etária relativa ao casamento baixou para 20 anos entre mulheres americanas e continuava a cair, descendo à adolescência. Havia quatorze milhões de moças noivas aos 17 anos. A proporção de mulheres universitárias em relação aos homens caiu de 47% em 1920 para 35% em 1958. Um século antes das mulheres lutavam para uma educação superior. Em 1950, as moças iam à universidade para arranjar marido. Em meados da década, 60% abandonaram a faculdade para casar, ou temendo que o excesso de cultura fosse um obstáculo ao casamento". *Cf*. FRIEDAN (1971), *op. cit*. p. 18.

[359]"Saúde e saúde mental têm conceitos complexos e historicamente influenciados por contextos sociopolíticos e pela evolução de práticas em saúde. Os dois últimos séculos têm visto a ascensão de um discurso hegemônico que define esses termos como específicos do campo da medicina. Entretanto, com a consolidação de um cuidado em saúde multidisciplinar, diferentes áreas de conhecimento têm, gradualmente, incorporado tais conceitos. De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), "A saúde é um estado de completo bem-estar físico, mental e social, e não consiste apenas na ausência de doença ou de enfermidade"(4). Essa definição, de 1946, foi inovadora e ambiciosa, pois, em vez de oferecer um conceito inapropriado de saúde, expandiu a noção incluindo aspectos físicos, mentais e sociais. Apesar das intenções positivas pressupostas nessa definição, ela tem recebido intensa crítica ao longo de seus 60 anos de existência. Isso se deve especialmente ao fato de que é proposto um significado irreal, em que as limitações humanas e ambientais fariam a condição de *completo bem-estar impossível de ser atingida*." *Cf.* GAINO, Loraine Vivian; SOUZA, Jacquiline de; CIRINEU, Cleber Tiago; TULIMOSKY, Talissa Daniele. "O conceito de saúde mental para profissionais de saúde: um estudo transversal e qualitativo". *In*: **SMAD, Rev. Eletrônica Saúde Mental Álcool Drog**. (Ed. port.) vol.14 no.2 Ribeirão Preto abr./jun. 2018. p. 110.

no binómio esposa-mãe. Em revistas, por exemplo, dos anos de 1930 e 1940, a mulher aparecia como heroína, como indivíduo a viver sua vida profissional e guerreira:

> Permaneci vários dias na Biblioteca Pública de Nova York percorrendo os volumes encadeados das revistas femininas dos últimos vinte anos e encontrei uma alteração na imagem da mulher americana, tão nítida e surpreendente como as mudanças reveladas por punhados de sedimento oceânico. Em 1939, as heroínas dos contos nem sempre eram jovens, mas, de certo modo, o eram mais que hoje. Possuíam a juventude característica do herói americano de todos os tempos. Eram a Nova Mulher, criando com alegria e decisão uma nova identidade, uma vida pessoal. Havia ao seu redor uma aura de alguém que viria a ser muito importante, caminhando para um futuro que seria diferente do passado. A maioria das heroínas das principais revistas femininas — Ladies Home Journal, McCall's, Good Housekeeping, Woman's Home Companion — eram mulheres atraentes, que tinham sua carreira e viviam felizes, orgulhosas, amando e sendo amadas pelos homens. E a energia, a coragem, a independência, a determinação, a força de vontade que manifestavam no trabalho de enfermeira, professora, artista, atriz, escritora, comerciária, faziam parte dos seus atrativos. Davam a nítida impressão de que sua individualidade era algo a ser admirado, e que os homens se sentiam atraídos tanto por sua energia e caráter, como por sua aparência.[360]

É fundamental dizer que essa atribuição de papéis às mulheres possui sua própria historicidade, entretanto, as estratégias discursivas e de reapresentação do tema é que se alteram de acordo com as transformações sociais e culturais experienciadas pelos grupos ao longo do tempo. Os recortes de classe e raça também são fundamentais para enquadrar estes debates, uma vez que grupos de mulheres menos privilegiadas não tinham o "tal problema". Ser mulheres sequer era uma questão, para alguns grupos, como das populações negras, que ainda reivindicavam por direitos humanos básicos, de acesso e iguais oportunidades no campo educacional, profissional e até mesmo afetivo. Em "Teoria feminista: da margem ao centro", bell Hooks destaca o seguinte ponto:

> Nos Estados Unidos, o feminismo nunca partiu das mulheres mais vitimizadas pela opressão sexista; das mulheres que são massacradas diariamente quer mental, quer espiritualmente – mulheres que não têm o poder de mudar a sua condição de vida. Elas são uma maioria silenciosa. Um sinal da sua vitimização é a aceitação do seu destino sem aparente questionamento, sem protestos organizados, sem indignação, nem fúria coletiva. O livro "The Feminine Mystique1" de Betty Friedan continua a ser aclamado por ter preparado o caminho para o movimento feminista contemporâneo – foi escrito como se essas mulheres não existissem. (Embora o livro "The Feminine Mystique" tenha sido criticado e até atacado por diversas frentes, chamo a atenção para a obra, pois algumas premissas tendenciosas acerca da índole do estatuto social da mulher colocadas em

[360] *Idem*, *Ibidem*. p. 36.

> evidência inicialmente neste texto continuam a formar o teor e a direção do movimento feminista.) A famosa expressão de Friedan, "o problema que não tem nome", citada frequentemente para descrever a condição da mulher nesta sociedade, referia-se, na verdade, à situação difícil do grupo restrito de mulheres brancas casadas, com formação académica, pertencentes à classe média e alta – donas de casa aborrecidas com o tempo livre, com a casa, com os filhos, com as compras e que queriam mais da vida. Friedan termina o seu primeiro parágrafo dizendo: "Não podemos continuar a ignorar a voz dentro das mulheres que diz: «Eu quero algo mais, para além do meu marido, dos meus filhos e da minha casa»". A autora define este "mais" como carreira. Não referiu quem seria chamado a tomar conta das crianças e a cuidar do lar se mais mulheres como ela fossem libertadas dos seus trabalhos domésticos e beneficiassem da igualdade de acesso às profissões como os homens brancos. Não falou das necessidades das mulheres sem maridos, sem filhos, sem lares. Ignorou a existência de mulheres não brancas e de mulheres brancas pobres. Não disse aos leitores se ser uma criada, uma ama, uma trabalhadora fabril, uma empregada de balcão ou uma prostituta é mais gratificante do que ser uma dona de casa pertencente à classe do lazer. Tentou colocar a sua situação, e a situação das mulheres brancas como ela, em paralelo com a condição que afeta todas as mulheres americanas. Ao fazê-lo, desviou a atenção das suas atitudes classistas, racistas e sexistas relativamente às massas de mulheres americanas. No contexto do seu livro, Friedan deixa claro que as mulheres que considerava vitimizadas pelo sexismo eram as mulheres brancas com formação académica que eram obrigadas, pelo condicionamento sexista, a ficar em casa.[361]

No Brasil e em Portugal esse processo também ocorreu. No caso dos Estados Unidos, a promoção do modelo de um determinado modelo de “mulher” ganhou contornos próprios, amparados pela sociedade classista, além de mediados pela comunicação social, publicidade e pelo capitalismo selvagem que se desenvolvia a passos largos na América vitoriosa do Pós-Segunda Guerra Mundial. A ideia de família é a grande teia que envolve a figura feminina e suas ações. Esta era constituída por homem, mulher e filhos. O homem ganhava o dinheiro e a mulher gastava, sendo, nos Estados Unidos, “ela” o grande ícone do consumismo, alvo direto das propagandas. Segundo Jean Baudrillard em “A Sociedade de Consumo”, publicado originalmente no ano de 1970, a publicidade revela-se talvez como o mais notável meio de comunicação de massas da “nossa época”, sendo assim, cada imagem e anúncio uma forma de imposição consensual a todos os indivíduos que são chamados a decifrá-los e completa:

> A função da comunicação de massas da publicidade não lhe advém dos conteúdos, dos modos de difusão e dos objetivos manifestos (económicos e psicológicos); não deriva nem do seu volume nem do seu público real (embora tudo isso tenha importância e sirva de suporte), mas decorre da

[361] HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 1.

> própria lógica do meio automatizado, quer dizer, não orienta para objetos reais, para o mundo concreto, para outro ponto de referência, mas de signo para signo, de objeto para objeto, de consumidor para consumidor.[362]

Novos produtos para beleza e higiene surgem, além dos artefatos para a vida privada, como os eletrodomésticos, vão fazer a cabeça de uma geração. As mulheres apareciam estampadas nos jornais e revistas, como apresentadoras de uma enorme gama de novidades. O corpo, ainda de acordo com Baudrillard, "na panóplia do consumo, é o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos"[363] e passou a ser sacralizado como valor exponencial para a ideia de funcionalidade – deixou de ser "carne" para ser (re)apresentação, ou seja, objeto de culto narcisista[364]. Essas relações entre consumo e corpo reverberam em todas as pessoas, mas, nas mulheres, uma nova ética é imposta, tornando a beleza um imperativo absoluto e religioso e acabou por se tornar um grande aliado do sistema capitalista e de aprisionamento da identidade feminina.

No campo da arte, esse período ficou marcado pela linguagem do Pop Art, um movimento que surgiu em Londres e que se estendeu por todo o mundo, e que teve como propósito problematizar e esgarçar as questões referentes à ideologia da cultura de massas que mudava a sociedade contemporânea a passos acelerados. A Pop Art na Grã Bretanha tem uma origem diferente da norte-americana. Ela surge após um período de escassez decorrente do fim da Segunda Guerra Mundial. A sociedade de consumo emerge apenas nos finais de 50 e início de 60. A falta de bens de consumo desenvolveu outro tipo de repertório visual e semântico: é a ansiedade pelo excesso, pela abundância, a experiência da improvisação perante a falta de bens essenciais e o *pathos* da finitude, da precariedade e incerteza, como a embalagem do detergente e a bomba de hidrogénio, a ocupar no mesmo imaginário que condicionou este tipo de linguagem e visualidade.

6.1 A mulher (in/ex)terior: um lugar para

No capítulo anterior viu-se como ainda nas sociedades primitivas as mulheres deixaram de ocupar certa centralidade para se tornar uma espécie de "bem", uma mercadoria do homem. Este facto esteve aliado às mudanças éticas e morais que configuraram a ideia de

---

[362]BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 131.
[363]*Idem*, *Ibidem*. p. 136.
[364]*Idem*, *Ibidem*. p. 139.

família e de propriedade privada. Para este capítulo avanço com outra pergunta: porquê a mulher foi e ainda é considerada inferior ao homem, sendo impedida de ocupar os lugares para exercer sua liberdade de escolha e ação? Como já foi discutido, a Biologia não é capaz de comprovar essas assimetrias. Então, qual caminho percorrer? Como explicar esses mitos sobre a mulher? É interessante refletir sobre como, entre a Primeira e a Segunda Vaga do Feminismo, o seu estatuto seguiu um enorme fluxo de rupturas, mas também de permanências profundas. Por esse motivo, desapontadas com os ganhos superficiais do feminismo do Pós-Guerra, as ativistas e teóricas recorreram ao estudo crítico da teoria psicanalítica de Sigmund Freud, que tratou dos aspetos importantes da identidade feminina:

> Uma mulher, afirmava Freud, traz as marcas de sua educação. Seu narcisismo, sua passividade, sua falta de criatividade, sua sociabilidade inferior, sua vaidade, sua fraqueza moral, tudo são resultados, resultados necessários, de sua formação como mulher. Isso não é lisonjeiro. Freud havia mostrado, ao que parece, que as mulheres *são* inferiores e que essa inferioridade leva a uma obsessão com a aparência física, mesquinhez, revanchismo e uma incapacidade para julgamento moral.[365]

De onde vem esses estereótipos sugeridos por Freud? Sem dúvidas das Ciências Biológicas, a escrita é investigada por homens, que por muito tempo reforçaram ideias sobre a inferioridade da mulher como dado normal ou patológico. Argumentos usados por Freud atribuem a anatomia feminina esse lugar de submissão: eram histéricas por causa das mudanças hormonais; deprimidas porque tinham um útero; sua docilidade e recetividade eram correlatas à sua genitália aberta[366]. Entretanto, ao longo da primeira metade do século XX, a teoria feminista buscou caminhos para desmistificar esses estereótipos atrelados à biologia e que a configuravam como incapazes de exercerem determinadas tarefas ou como mais sensíveis: o clássico jargão do "sexo frágil" em oposição a figura do macho, aquele que provê, que cuida, que pensa, como corpo político inserido no espaço público.

Numa recente publicação intitulada "Inferior: How Science got Women wrong and the new research that's rewriting the Story" (2017) e que muito tem a ver, a nível metodológicos, com o trabalho de Betty Friedan, a jornalista inglesa Angela Saini tem como objeto de estudo uma série de estereótipos, ou melhor, lugares-comuns atribuídos às mulheres, vinculados tanto pela Ciência, bem como pela cultura. Através de ampla pesquisa bibliográfica, aliado ao trato de fontes históricas de natureza qualitativa e quantitativa do século XXI, ela consegue

---

[365]NYE (1995), *op. cit*. p. 144.
[366]*Idem*, *Ibidem*. p. 145.

mapear de onde vem e põe à prova muitos desses mitos ou dados científicos enraizados por uma cultura sexista e misógina. A autora aponta que a Ciência enquanto campo do conhecimento é um reflexo da sociedade, e que a sociedade também se desenha a partir dela, entretanto, quando o assunto é a mulher, uma enorme parcela dessa história está errada[367]. É preciso contá-las, uma vez que se a ciência melhora, todos somos beneficiários e completa:

> O problema é que, na ciência, as respostas nem sempre são o que parecem. Quando recorremos aos cientistas em busca de uma solução, presumimos que eles serão neutros. Acreditamos que o método científico não pode ser parcial ou distorcido em desfavor das mulheres. Mas estamos enganadas. O enigma da existência de tão poucas mulheres na ciência é crucial para compreendermos por que essa parcialidade existe. Não por nos dizer algo sobre o que as mulheres são capazes de fazer, mas porque explica o motivo pelo qual a ciência não conseguiu nos livrar dos estereótipos de género e dos perigosos mitos que nos oprimem há séculos. As mulheres são tão flagrantemente sub-representadas na ciência moderna porque, durante a maior parte da história, elas foram tratadas como intelectualmente inferiores e excluídas de forma deliberada do campo da intelectualidade. Assim, não deveria causar surpresa que a ordem científica também tenha pintado um retrato distorcido do sexo feminino. Isso, por sua vez, deturpou a aparência da ciência e o que ela diz ainda hoje.

As relações sexistas não são apenas algo perpetrado por homens contra as mulheres, ele esteve e ainda está entranhado na estrutura de um sistema que é social, cultural, religioso e também económico. A noção de família e os papéis atribuídos aos homens e principalmente, às mulheres, está no berço deste problema. A ideia de família baseada na hierarquia entre os sexos nasceu com a propriedade privada e o desmoronamento do "Direito Materno", segundo Engels, foi "a grande derrota histórica mundial do sexo feminino em todo o mundo"[368]. Os homens assumiram o comando da casa e a mulher foi degradada e reduzida à servidão, ou seja, tornou-se uma espécie de escrava da luxúria do homem, um mero instrumento de reprodução[369]. A família patriarcal nasce assim, não mais caracterizada pela poligamia, mas sim, da organização de indivíduos livres e não livre, submetidas ao poder paterno[370]. Engels complementa que na origem da palavra, *Famulus*, do latim, significa escravo doméstico. Já a família é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo homem. A identidade da mulher

---

[367]Usarei a edição brasileira intitulada: SAINI, Angela. **Inferior é o caralho: eles sempre estiveram errados sobre nós**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018. s/p.
[368]ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade e do Estado**. Lisboa: Editorial Presença, s/d. p. 76.
[369]*Idem*, *Ibidem*. p. 76.
[370]*Idem*, *Ibidem*. p. 76.

esteve sempre à sombra da autoridade paterna, que, por sua vez, depende de um papel maternal exclusivo, que é gerado na família:

> Se, em todas as sociedades humanas anteriores, o indivíduo encontrou sua identidade nas relações de família; se, no estágio edípico, os indivíduos devem ainda aprender a serem homens e mulheres; se a expressividade maternal deve ser sempre suplantada pela lei simbólica do pai; se a sexualidade feminina deve coexistir com a sexualidade masculina afirmativa, então o elemento feminino continuará sendo marginal e sob a hegemonia das formas sociais machistas.[371]

Como muito bem aponta Andrea Nye, Freud tem sua teoria voltada para homens e que tenta solucionar um problema do homem. Tudo o que está envolto ao universo feminino deve permanecer escondido, misterioso e a teoria psicanalista não tratou dessas questões de maneira frontal. A filósofa coloca a seguinte afirmação acerca da condição da mulher sempre aprisionada à um fantasma masculino, com os representantes do patriarcado: "Como símbolos de troca, privadas de qualquer direito de propriedade ou dos meios de uma existência independente, as mulheres eram na realidade transmitidas de um pai abusivo a um marido abusivo, do psiquiatra abusivo ao cirurgião abusivo"[372]. E ainda o é, em muitas sociedades. Assim, no que tange a ideia de família, o ambiente doméstico, ou seja, a esfera privada do lar, bem como o casamento e consequentemente, a maternidade, são os principais lugares de poder do patriarcado e é sobre isso que tratarei a seguir. Como a arte praticada por duas mulheres: a portuguesa Emília Nadal e a brasileira Regina Silveira, atuaram como denúncia à essa realidade que mais do que concreta, ou seja, vivida e sentida por todas nós quando não podemos ocupar, é, antes de tudo, uma questão ideológica/mental que o feminismo luta para desconstruir.

---

[371]NYE (1995), *op. cit*. p. 185.
[372]*Idem*, *Ibidem*. p. 190.

6.1.1 Emília Nadal . “A Esposa Ideal”, 1977

(Figura 67)

Mais uma mulher

Estampada e confinada em sua própria matéria

Essencial?

Não...

Liofilizada

Uma mulher feita à semelhança de lata e não de carne

Aparência, beleza, jovialidade

Ilusão...

Aprisionada em sua função privada, domesticada.

Ela aparece em série e comercial
De casa, em casa, para casa

Composição de uma ou umas identidades?
Num lugar que só é dela enquanto figuração de modelo e de padrão

Um papel a encenar
O de esposa
Ideal

Um produto manufaturado
Reproduzível pela própria estrutura
Ideal para quem?
Só se for para ela própria.

Na busca pela consciência
Por novos caminhos

Uma escolha...
Ocupar o seu lugar

Uma estrutura cilíndrica, de cartão reciclado, com 43 x 30 cm de dimensão, à semelhança de uma lata de tinta. O rótulo é composto por uma mulher branca, loira, de traços finos e olhar virado para baixo, como quem dialoga consigo própria e silencia o mundo exterior. O título vem em letras grandes, acompanhado do slogan: "preparação instantânea". O suposto conteúdo da lata é conservado através da técnica de liofilização, que consiste na desidratação a partir do congelamento do produto à vácuo. Trata-se de um produto pronto para o consumo, entretanto, é simbólico, numa mistura de diferentes aspetos da sociedade, cultura, economia e moral, a construir uma imagem padrão e em série sobre a mulher. "A Esposa Ideal", de Emília Nadal, foi uma das obras resultantes do projeto promovido pela artista durante os anos de 1977-1979 enquanto bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian para desenvolver o trabalho "Embalagens para Conteúdos Imaginários e Liofilizados".

Emília Nadal nasceu em Lisboa, no ano de 1938 e segundo entrevista concedida a investigadora Márcia Oliveira, em maio de 2020[373], afirmou que desde criança foi incentivada pelos pais e avós ao mundo lúdico e criativo das artes. Da parte materna, a avó brasileira, muito religiosa e o avô, um velho republicano português, viveram no Brasil e trouxeram à realidade da neta muitas referências da cultura popular brasileira através de jogos infantis, brincadeiras e músicas[374]. De acordo com Manuel Rio-Carvalho, Evaristo, o avô e patriarca da família, foi figura essencial para a formação política republicana da neta. Por conta dessas referências, foi educada pelo método João de Deus, já existente em Portugal desde 1882[375]. Do lado paterno, de origem catalã, Nadal só conheceu a avó e a visitava durante as férias. Devido às referências espanholas no que tange o papel artístico na sociedade, o pai via com bons olhos que a filha seguisse carreira nas artes[376]. Ainda na adolescência, frequentou o curso de Cerâmica na Escola de Artes Decorativas António Arroio, facto que muito colaborou para o seu desenvolvimento artístico. Depois, ingressou no curso de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e concluiu o curso no início da década de 1960. Naquela época havia mulheres a ocupar os espaços da Universidade, entretanto, eram muitos os estigmas referentes à presença feminina. Nadal relata que qualquer família portuguesa via com maus olhos a ida de uma menina às Belas Artes, considerado um ambiente de "reviralho"[377], onde se depararia com pessoas nuas, entre outros tipos de ideias pré-concebidas, entretanto, com ela e sua matriz familiar foi diferente. Durante seu processo de formação, esteve mais ligada às linguagens mais tradicionais da arte. Também destaca que não havia mulheres como professoras, apenas homens e que o ensino era bastante académico, voltado às práticas do desenho e da pintura. Somente na década de 1970 foi aluna de Maria

---

[373]Entrevista com a artista Emília Nadal foi uma iniciativa que compôs o projeto "Mulheres Artes & Ditadura: Os casos de Portugal, Brasil e países africanos de Língua Portuguesa", vinculado à Universidade do Minho. Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?p=1396. [Último acesso em 18 de outubro de 2021].

[374]RIO-CARVALHO, Manuel. **Emília Nadal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. p. 9.

[375]"A Associação de Escolas Móveis pelo Método João de Deus, fundada pelo mecenas Casimiro Freire, em 1882 (quando 80% da população portuguesa era iletrada), alfabetizou, desde a sua fundação até 1920, vinte e oito mil adultos e crianças. Acompanharam-no nessa iniciativa destacadas personalidades, como João de Barros, Bernardino Machado, Jaime Magalhães Lima, Francisco Teixeira de Queiroz, Ana de Castro Osório, Homem Cristo, entre outros. Jaime Cortesão escrevia: *O culto de João de Deus, esse, é mais íntimo, mas não menos fecundo. Em volta do nome do grande Lírico, autor da Cartilha Maternal, juntaram-se muitos professores, intelectuais, artistas e construtores que lançam os verdadeiros alicerces da Pátria*". *Cf.* "História da Associação de Jardins-Escolas João de Deus". Disponível em: http://www.joaodeus.com/associacao/detalhe.asp?id=3. [Último acesso em 15 de novembro de 2021].

[376]RIO-CARVALHO (1986), *op. cit*. p. 11.

[377]Entrevista com a artista Emília Nadal *op. cit*.

Gabriel e Ilda Reis, tendo contato com a técnica da Gravura e se aproximou gradativamente a outros objetos e materiais de trabalho.

Sobre o ensino de arte na capital portuguesa, uma estrutura mais tradicional foi mantida, diferente do que se acompanhou no Porto, a partir da experiência de Clara Menéres. Entre 1964 e 1965 houve algumas atualizações nos cursos promovidos pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, incluindo a abertura do curso para Formação Artística, programada por José-Augusto França. Também investiram na ampliação noturna para Pintura, Desenho e Modelação, que auxiliavam na formação para os exames de admissão à Escola Superior das Belas-Artes. De modo geral, o ensino artístico português, sobretudo, em Lisboa, mais caminhava para trás do que para frente, conforme aponta José-Augusto França: "[...] inapropriado, um ensino de história da arte marginal e antiquado na sua metodologia, uma bibliografia medíocre e diminuta, traduzindo uma historiografia caída num grau zero, museus anquilosados e sem verba"[378]. Ora, muito do desinteresse pelas questões que envolviam o mundo das artes foi herdado de uma longa história oficial, facto que conformou grande desafio para aqueles e aquelas que escolhiam a carreira artística como vida profissional e que tem suas raízes e heranças vincadas na sociedade na contemporaneidade.

Na metade dos anos de 1970, Emília Nadal recebeu bolsa da Fundação Gulbenkian de Investigação em Comunicação Visual para a realização do projeto intitulado "Embalagens para Conteúdos Naturais e Imaginários Liofilizados" (Figura 68), que envolveu a prática do desenho, da pintura, da gravura, das tendências ao objectualismo e da vídeo-performance. A FCG representou e ainda representa um papel preponderante para o apoio, financiamento e incentivo às práticas artísticas, livre de questões ideológicas e de atuação independente ao aparato burocrático português. Nessa altura Emília Nadal mergulhou num momento inédito de sua trajetória, ao promover uma espécie de *antiarte*, nos moldes da sociedade de consumo e crítica a todo uma vivência social experienciada em Portugal, diferente de tudo aquilo que ela vinha a desenvolver enquanto poética visual. O projeto tratou das mais diversas temáticas e polémicas contemporâneas da artista, através do uso de slogans "doutrinários", com fácil apreciação:

> [...] slogans políticos ("el Pueblo unido jamás será vencido", é um dos exemplos), atividades e objetos, paisagens, folclore, tecnocracia, desporto, turismo, cultura literária, poemas (épicos, saudosistas ou patrióticos, ópera, e

[378]FRANÇA, José-Augusto *apud* NOGUEIRA, Isabel. **Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. p. 69.

> arte, obviamente). [...] o diálogo estabelecido entre objeto, corpo e mensagem manifesta-se de forma premente, sobretudo em objetos como os referidos anteriormente, efeito potenciado pelas grandes dimensões dos mesmos. Comunicação e representação, mas também uma problematização do desejo no contexto de uma sociedade de consumo, emergente no pós-25 de Abril são, então, termos centrais neste conjunto de obras de Emília Nadal que, simultaneamente, constituem uma adição de questões prementes às nossas considerações, numa altura em que "o agenciamento feminino, aparentemente, se reduzia à escolha daquilo que queria comprar".[379]

A iniciativa surgiu no contexto do pós-25 de Abril. É interessante dizer que até aquele momento, Nadal viveu altos e baixos em relação ao seu fazer enquanto artista, chegando até a desistir de seguir carreira[380], durante fins da década de 1960. Além dos trabalhos escolares, de forte presença moderna (formas e cores na figuração) e também da prática abstrata, teve como referência o trabalho do artista Almada Negreiros, considerado grande mestre por Nadal. Até 1976 a artista retratou o imaginário religioso cristão; o seu cotidiano em ateliê e também a experiência citadina de Lisboa, com paisagens e vistas.

Como já foi dito no capítulo anterior, durante a década de 1960, Portugal passou por um processo de afirmação de uma identidade nacional em relação ao estrangeiro, que quebrava os estereótipos para a arte portuguesa ainda pouco desenvolvida ou estagnada no tempo. Havia uma vontade por mostrar que os e as artistas nacionais praticavam uma arte com múltiplos interesses e em diálogo com os outros países da Europa, bem como das correntes artísticas promovidas nos Estados Unidos. De acordo com Alexandre Melo, em "Artes Plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias" (1998), foi somente nas últimas décadas do século XX que algumas transformações conduzem a superação dos tradicionais complexos de inferioridade cultural enfrentados em Portugal[381]. Durante a sua história, o país esteve isolado dos polos mais dinâmicos, no que se refere à criação artística mundial e viveu uma considerável tensão entre o "essencialismo" e "afastamento" às outras experiências artísticas, facto que configurou desfasamento e anacronismo da prática portuguesa. Essas peculiaridades não podem ser deixadas de lado quando se estuda a história da arte em Portugal, tanto como prática individual, de grupo ou mesmo geracional.

---

[379]OLIVEIRA, Márcia. **Arte e Feminismo em Portugal no contexto Pós-Revolução**. Famalicão: Editora Húmus, 2015. p. 224.
[380]RIO-CARVALHO (1986), *op. cit*. p. 16.
[381]MELO, Alexandre. **Artes Plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos nossos dias**. Algés: Difel Editora, 1998. p. 9.

Nesse sentido, em termos metodológicos, Alexandre Melo coloca dois caminhos analíticos possíveis para quem se debruça sobre a arte portuguesa datada do século XX e seus subsequentes problemas. A primeira é circunscrever essas experiências num contexto local e, consequentemente, nacional, isolando, assim, a arte produzida em Portugal de um cenário internacional. Esse caminho carrega algumas contradições, uma vez que naquela altura, por maior que fosse o isolamento anterior, havia trânsitos possíveis, sobretudo, com a instalação da Fundação Calouste Gulbenkian em 1956 e o sistema de bolsas de estudos para artistas estudarem no estrangeiro. A perspetiva transnacional em construção é aspeto que não pode ser ignorado. Um segundo caminho diz respeito ao estudo comparado da história da arte, ao usar da cronologia como parâmetro para os caminhos seguidos entre os diferentes países que fomentam o campo da arte na segunda metade do século XX. Entretanto, outro problema surge, na medida em que a cronologia não suporta a não linearidade dos acontecimentos artísticos. Um bom exemplo disso foi a apropriação da Pop Art em Portugal, quase 20 anos após o movimento surgir em Inglaterra e migrar também para os Estados Unidos. Para Alexandre Melo, a solução para tantos entraves é a fuga metodológica numa abordagem menos histórica (acrescento aqui, historicista, pois histórica sempre será) para uma análise mais sociológica dos factos e feitos artísticos em Portugal, a partir de seus próprios termos e relações possíveis, uma vez que: "só se pode ter história própria quem não conhece a história dos outros ou tem poder suficiente para a influenciar"[382].

A educação se configura como eixo de análise bastante frutífero para pensar nesse momento, uma vez que o isolamento de Portugal se dá frente a um contexto político específico, vivenciado durante o período de Salazar. Até fins da década de 1950, Portugal deu as costas à Europa e vivia alheio a tudo o que acontecia fora: economicamente, socialmente, culturalmente e a educação foi uma pauta excluída da agenda política do Estado Novo. Enquanto outros países da Europa conseguiram diminuir os enormes índices de analfabetismo, Portugal ainda engatinhava nesse assunto, mantendo, assim, boa parte da população sem instrução básica durante a primeira metade do século XX. Esse viés político de não incentivo e investimento à educação tem consequências sociais preponderantes, ao reverberar no olhar dado há tudo que estivesse vinculado à cultura e consequentemente, à arte. Conforme analisa Maria Raquel Pelayo na tese "Artes Plásticas e Vanguarda" (1999):

---

[382]*Idem. Ibidem*. p. 15.

> O Estado Novo, à semelhança do que vinham praticando os seus congéneres, tenta, a partir de 33, uma política de homogeneização cultural através da ação de António Ferro, que Salazar coloca à frente do recém-criado Secretariado da Propaganda Nacional. A ação de António Ferro, sob o signo do nacionalismo, procura um compromisso entre os dois pólos do leque social português, a cultura de elite e a cultura popular, então de costas voltadas. Para tal tarefa, são invocados três poderes míticos: o poder do Estado (legitimado através de uma História transformada em saga heroica e transmitida através da educação), o poder da religião e o poder da família.[383]

Havia uma enorme distância entre cultura de elite e popular e no que tange à arte, o Estado esteve conectado à uma estética moderna que propagasse, de maneira clara, os ideários políticos da altura, que possuíam uma vertente mítica e heróica de olhar o passado e o presente de Portugal. No guache "Embalagens – Arte para Intelectuais e Arte para as Massas", Emília Nadal trata da problemática em 1977, quando da apresentação do trabalho em 1977, na exposição "Mitologias Locais", ocorrida na Sociedade Nacional de Belas-Artes. De acordo com Rui Mário Gonçalves, duas latas foram representadas e exibiam em seus rótulos referências ao conteúdo que está pronto a ser servido aos intelectuais ou às massas nos discursos políticos demagógicos, "a embalagem era representada como símbolo do poder industrial e comercial, como força do quantitativo e do exageradamente difundido, em prejuízo da qualidade e do necessário"[384]. Já a arte produzida a partir dos incentivos de Estado era limitada, com enorme recusa de influências externas, ou seja, voltada somente para o país e atingindo, no máximo, suas colónias. Pelayo atribui ao ideário Salazarista este isolamento e atraso, uma vez que:

> A ideia Salazarista de que o passado português é toda uma saga imperialista que se realiza plenamente no presente não resultou apenas na legitimação do Estado Novo, teve ainda um efeito secundário inesperado. É que nesta versão da História não havia lugar para um futuro, razão pela qual o prolongamento da ditadura portuguesa para lá da Segunda Guerra, mantendo as colónias sob o preço da travagem interna dos processos da modernidade, levou o país à deriva, a um vaguear em suspensão, num vazio abissal sem tempo, nem memória verdadeira.[385]

Apesar do isolamento e falta de impulso, é possível acompanhar um desenrolar social e cultural em Portugal, em algumas áreas mais precário do que em outras. Assim, a afirmação

---

[383]PELAYO, Maria Raquel. **Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal, 1968 – Abril 197**4. Tese de Mestrado. Faculdade de Letras: Universidade do Porto, 1999. p. 19.
[384] GONÇALVES, Rui Mário. "1974-1983. Acções coletivas". *In*: **História da Arte em Portugal**. De 1945 à actualidade. Lisboa: Publicações Alfa, 1988. p. 149.
[385] PELAYO (1999), *op. cit*, p. 24.

de que o Portugal não trouxe nada de novo nas artes[386] no tempo de Salazar não é totalmente verdade. No livro "A estética do Estado Novo" (1987), o pesquisador Artur Portela inicia sua discussão com as seguintes perguntas: "Há uma arte salazarista? Se sim, quais são suas características? Qual o seu discurso ideológico? Que Estado expõe? Que sociedade estabelece? [...] É possível ler Salazar na pintura, na escultura, nas obras públicas, no urbanismo do seu tempo?"[387]. Portela afirma que António Ferro propõe a Salazar a mobilização da arte, da literatura e da ciência para a construção da grande fachada de uma nacionalidade, que o ditador propunha refazer em seu governo[388]. Ferro era um modernista[389], admirador do Fascismo Italiano e vai buscar as estéticas dos fascismos europeus a sua inspiração para a arte praticada em Portugal. Os princípios que reinavam foram a exaltação do Estado (ou seja, é anti cosmopolita); o "colossalismo" e o historicismo[390] (Figura 69). É de fundamental importância dizer a presença artística feminina como responsáveis por essas criações vinculadas à propaganda política durante o Estado Novo era quase nula. De acordo com Fernando Rosa Dias, no texto "A construção da arte moderna portuguesa na voz feminina" (2012) António Ferro era um admirador da obra de Sarah Afonso e como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), requereu-lhe alguma colaboração em grandes eventos públicos, como a Exposição do Mundo Português, em 1940 e conferiu à artista premiação na IX Exposição de Arte Moderna, em 1944[391]. A obra de Sarah Afonso pertence à geração de artistas portugueses modernos e muito do imaginário simbólico de seus trabalhos remete à cultura popular nacional, em acordo com a estética promovida à nível

---

[386] *Idem. Ibidem*. p. 20.

[387] PORTELA, Artur. **Salazarismo e artes plásticas**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação e Cultura, 1987. p. 7.

[388]*Idem. Ibidem*. p. 12.

[389]Em 1922, António Ferro tem contato com artistas e escritores do movimento modernista brasileiro, em especial, quando da realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Publicou da revista Klaxon o intitulado manifesto "Nós", segundo Artur Portela, "é dos mais marinettianos discursos do futurismo português: a antítese passado-futuro, a dessacralização da arte, o dinamismo, a velocidade, o culto da máquina e da guerra, o humor, o absurdo". *Cf. Idem. Ibidem*. p. 19.

[390]A inauguração da construção modernista da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa, no ano de 1938, é um dos grandes exemplos desse período histórico, sendo o primeiro templo católico construído após o fim da monarquia portuguesa em 1910. Outro exemplo foi o Padrão dos Descobrimentos. Atualmente, conhece-se a réplica inaugurada em Belém, às margens do rio Tejo, no distrito de Lisboa, em 1960, entretanto, a escultura foi apresentada em 1940, na ocasião da Exposição do Mundo Português, evento em homenagem ao passado do país e de exaltação aos símbolos e nomes envolvidos na "Era dos Descobrimentos". Também se acompanhou a recuperação de castelos e monumentos históricos.

[391]DIAS, Fernando Rosa. "A construção da arte moderna portuguesa na voz feminina". *In*: CRUZEIRO, Cristina Pratas e LOPES, Rui Oliveira (eds.) **Arte e Género**: **Mulheres e Criação Artística**. Lisboa: CIEBA, 2012. p. 82.

institucional no Estado Novo. Por falta de condições e motivações pessoais levaram a artista a abandonar a prática artística na década de 1940.

Essa estética foi perdendo fôlego durante os anos de 1960, pois os seus ideais de sociedade também caíam por terra para uma parcela da população no contexto da Guerra Colonial e após a saída de cena de Salazar do mundo político, seguida da entrada de Marcela Caetano em 1968. Foi somente na década de 1970 que o momento de grande viragem surge no mundo da arte portuguesa. A experiência dessa altura teve relações forte com os movimentos estrangeiros entre a prática da abstração e as correntes que promoviam uma nova figuração, em especial o Realismo Social e a Pop Arte[392]. Linguagens pós-coloniais emergem[393], através de diferentes estratégias imagéticas como o domínio de referências do quotidiano, da cultura de massa, predomínio gráfico, uso violento da cor, prática da fotografia e do vídeo, além de acontecimentos em sua unicidade, espontaneidade e significações conceituais e críticas.

As transformações experienciadas neste momento de transição também respingam na compreensão das relações de género, nomeadamente, nos papéis exercidos pelas mulheres portuguesas. Na tentativa de derrubar todo o aparato ideológico promovido durante o regime de Salazar da tríade Deus-Pátria-Família, onde a mulher estava localizada no papel de esposa-mãe, uma nova ordem se estabelece e o movimento feminista atuou fortemente para essas transformações. Rosa Monteiro, na tese "Feminismo de Estado em Portugal" (2011), destaca que no contexto de Salazar:

> Segundo a Lei "do Estado Novo" a mulher, com base na "natureza" e na defesa do "bem comum", não podia exercer certas profissões, necessitava de autorização do marido para celebrar contratos de trabalho, não podia realizar trabalho noturno; as convenções coletivas de trabalho perpetuavam a discriminação salarial; no Direito da Família, a mulher era completamente subalternizada face à figura do "chefe de família", ao "poder marital" e ao dever do "governo doméstico"; o Direito Penal previa uma pena de apenas 6 meses de desterro ao marido que matasse a mulher, apanhada em flagrante adultério; dava também ao marido o direito a violar a sua correspondência. Enfim, podemos dizer que quer a legislação quer a normatividade e as práticas sociais eram profundamente familiaristas, conservadoras e

[392]"Depois da abstração, o regresso à figuração não podia ser inocente, não se podia basear na fé de uma representação transparente e objetiva do mundo, mas pela sua apropriação e problematização, mesmo que o fizesse silenciosamente numa mera descontextualização de referências iconográficas apropriadas. A realidade tendia a problematizar-se na dimensão crítica de uma figuração que não assentava mais ao fascínio técnico da mimésis". *Cf.* DIAS, Fernando Paulo Rosa. **A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal: 1958-1975.** Volume 1. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2008. p. 70.

[393]PEREIRA, Paulo. **História da Arte Portuguesa**. Do Barroco à Contemporaneidade. Volume III. Lisboa: Edição Círculo de Leitores, 1995. p. 613.

> patriarcais mesmo na ponta final da ditadura, no momento em que as elites marcelistas quiseram implementar uma estratégia de modernização económica e de abertura ao internacional[394]

O surgimento desse movimento teve como principal máxima a criação de uma instituição estatal para a igualdade em Portugal, configurando-se como uma experiência inédita no país. Entretanto, o feminismo de Estado, não resultou do apelo ou pressão internos dos movimentos feministas de segunda vaga, uma vez que esses eram proibidos pela ditadura Salazarista, nem apenas dos processos de modernização e democratização; quando muito ela foi um efeito boomerang de um processo global no qual a ONU intensificou a recomendação de criação de mecanismos para a igualdade aos seus Estados-Membros, desde meados da década de 1960. A influência feminista *transnacional*, fosse ele mais institucional ou mais militante, acarretou em muitos países ocidentais e não ocidentais dinâmicas mais ou menos generalizadas, como por exemplo a da criação por toda a parte de mecanismos estatais para a igualdade e em Portugal, e ainda antes de 1974, estas influências deram origem à criação de um grupo ad hoc para a promoção do estatuto da mulher no Ministério das Corporações e Previdência Social.

Sobre o tema da mulheres e suas ações sociais-políticas-artística, denominadas ou não como feministas, é importante destacar que a negação do feminismo no tempo da ditadura política portuguesa aparecia em diversos âmbitos da vida social, não só no campo das arte, sendo "salientada a importância primeira da luta contra o regime político e a dificuldade de atribuir conotações ideológicas relacionadas com o género às artes plásticas"[395]. Em Portugal, há um enorme paradoxo sobre o avanço das pautas feministas e suas consequentes ações e em contrapartida, acompanhou-se certa negação por parte das mulheres em aderir ou mesmo apoiar o que recebia o nome de "feminismo". Ser feminista era algo mal visto na sociedade portuguesa e ainda hoje essa conotação negativa vem atrelado ao nome. Ser feminista é automaticamente sinónimo de alguma coisa má, desagradável, intragável, principalmente, a partir do olhar masculino. Nessa altura, as mulheres artistas não se intitulavam como feministas, entretanto, as suas práticas configuraram ativamente as pautas, as problemáticas e críticas ao sistema que o movimento reverberou ao longo do século XX.

---

[394]MONTEIRO, Rosa. **Feminismo de Estado em Portugal: mecanismos, estratégias, políticas e metamorfoses**. Volume I. Tese de Doutoramento. Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra, 2011. p. 154.

[395]OLIVEIRA (2015), *op. cit*. p. 114.

Emília Nadal participou ativamente desse contexto de reconfiguração das identidades para a arte portuguesa e dos lugares ocupados pelas mulheres na sociedade. O emblemático "Skop" (1979) (Figura 70), uma enorme caixa de sabão, um "detergente ideológico para todos os programas de lavagem de cérebro", é exemplo de a maneira criativa e irreverente da artista criar e recriar realidades sociais, bem como suas tensões entre permanências e rupturas. Para tanto, cito a análise de J. Pinharanda acerca da obra de Emília Nadal e suas relações com vida política e realidade social da altura:

> Os contextos históricos importam a quem deseja intervir civicamente; e é o contexto português (quer político, quer social) dos anos pós-25 de Abril que desencadeia os divertissements [sic] supostamente Pop da artista. Supostamente, porque a Pop já tinha internacionalmente acontecido há muito; e porque é uma ironia feita sobre (ou através da) Pop que Emília Nadal desencadeia. Do que as obras de 1976-77 são exatamente contemporâneas é do tempo revolucionário então vivido: quando, em Portugal, país afastado da Europa, houve consciência coletiva dos "pecados" da sociedade de consumo capitalista, ela quase não existia; foi exatamente a Revolução (e o seu fracasso) que permitiram instaurá- la, juntamente com a democracia política. Jogando com esta contradição (em si mesmo irónica) e com uma imagem Pop levada a extremos caricaturais, Emília Nadal assimila a vertigem, também ela caricatural da vida política, a produtos de venda fácil e massificada, marcados pela suspeita de uma evidente falta de qualidade e fraudulenta informação.[396]

Esses trabalhos tiveram como referência à Pop Art, surgida em contexto internacional e também como crítica social do contexto revolucionário português. Como já foi dito nesta tese, a presença da Pop Art em Portugal se deu de maneira bastante original e, acrescento, o adjetivo subversiva. O uso de uma linguagem visual atrelada à cultura de massa fez-se de modo crítico, lúdico e criativo, ao interpretar a realidade política e social vivida em Portugal entre o fim da Ditadura e a revolução democrática de 1974. Nessa altura, assistiu-se ao inédito processo da globalização mundial e Portugal esteve à deriva em muitos desses setores, como, por exemplo, a indústria, que chegou muito tardiamente no país. Não se pode esquecer que a Pop Art foi o movimento artístico que, a partir de uma linguagem figurativa do mundo real, tratou dos novos costumes, desejos e aparências do mundo contemporâneo. Não havia senso crítico para todas as "benesses" que a sociedade de consumo proporciona, era uma pura e simples comemoração e exaltação de objetos reais: carros, alimentos, eletrodomésticos, livros, revistas, bandas-desenhadas, entre outros exemplos, eram apresentadas ou

[396]PINHARANDA *apud Idem*, *Ibidem*. p. 222-223.

representadas ao público em escala natural ou ampliados, para dar ênfase aos seus significados.

Todas essas referências da Pop Art foram fundamentais para o exercício desse tipo de arte em Portugal, entretanto, o contexto nacional era oposto ao "american way of life". Num país que viveu boa parte do século XX afastado das principais transformações modernizadoras experienciadas por outros países da Europa e não só, como, por exemplo, o desenvolvimento e consolidação do modelo industrial capitalista, dos novos bens de consumo para melhores condições de vida, além das novas tecnologias que diminuem as distâncias entre os países, sejam pelos meios de transporte ou comunicação, não faria tanto sentido a prática de uma arte que celebrasse todas essas transformações e "avanços".

No caso português a indústria estava a engatinhar, o poder de compra do povo era baixíssimo, frente aos péssimos salários e relações de trabalho precárias, seja no cenário urbano ou rural. Nas cidades o contingente populacional era em sua maioria pobre. Entretanto, as mentalidades e o início dos contatos com o estrangeiro vão abrindo ideias para outras perspetivas. As inculcações de valores pelo consumo começam a surgir, sobretudo, na década de 1950 em diante. Emília Nadal em entrevista já citada conta sobre a repercussão de seus produtos-obras. O público, por vezes, acreditava que aquelas peças realmente existiam no mercado e queriam adquiri-los. A mensagem era decodificada pelo espectador, que sentia o desejo pelo consumo daqueles conteúdos.

Acerca das relações da artista com o feminismo, segundo Emília Nadal, no final dos anos de 1960, a reformulação da consciência identitária das mulheres artistas já estava consolidada e tornou-se visível na década seguinte, ainda antes da implantação do novo regime. Entretanto, Maria José Magalhães reflete sob outro olhar:

> Os ventos destas mudanças não chegaram a Portugal com a força suficiente para despertar movimentos feministas num quadro em que a luta contra a ditadura e a guerra colonial eram o eixo fundamental das lutas estudantis e da oposição ao regime. Em Portugal, os 48 anos de ditadura e de isolamento do país do exterior representaram uma longa travessia no deserto para os feminismos, pelo corte de memória histórica em relação aos feminismos dos inícios do século XX.[397]

A autora ainda destaca que a subvalorização dos feminismos surgiu na conceção de uma esquerda que acabou por não se libertar de posições dogmáticas e que não entendeu que

[397]MAGALHÃES, Maria José. "Correntes feministas". *In*: FERREIRA, Eduarda *et al*. **Percursos Feministas: Desafiar os tempos**. Lisboa: Ed. UMAR Universidade feminista, 2015. p. 95.

as contradições de género existiam para além das contradições de classe, logo, os feminismos não poderiam ser compreendidos como algo lateral[398]. Foi somente na década de 1970, que existiu um redespertar do pensamento feminista e que impactou a mentalidade da sociedade portuguesa em relação ao movimento, como acompanhou-se com a publicação do livro "Novas Cartas Portuguesas", das "As três Marias": Maria Teresa Horta; Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa).

Conforme Emília Nadal elucida, naquela época, "tudo o que tinha uma conotação feminina, era uma coisa fraquinha"[399], ou seja, a arte praticada por mulheres era considerada uma arte menor. Menciona Sarah Afonso, Maria Helena Vieira da Silva e Joana Vasconcelos como exemplos de artistas que romperam com esse paradigma. Ao analisar a sua própria experiência, o discurso vai na contramão da realidade apresentada e completa que, no panorama que esteve incluída como profissional, as artistas nunca se sentiram discriminadas pelos colegas, facto que justificou a rejeição de uma posição feminista, como por exemplo, na formatação das bases teóricas e metodológicas para exposição "Artistas Portuguesas", datada de 1977, na Sociedade Nacional de Belas Artes, cujo Nadal participou da curadoria[400].

Não foi o que aconteceu com "As três Marias", uma vez que enfrentaram as estruturas e carregaram o título de feministas atrelado ao seu trabalho. Sofreram severas consequências, o livro foi apreendido pela polícia portuguesa, justamente por ser considerado um "manifesto feminista" e que deveria ser proibido/extinto do meio social e cultural do país. Em 7 de maio de 1974, duas semanas depois da Revolução dos Cravos, as escritoras foram absolvição do crime de pornografia, ou melhor, pela censura sofrida, e foi formado em Portugal o primeiro grupo feminista radical, o Movimento de Libertação das Mulheres.

Nadal afirma que não sofreu qualquer estigma por ser mulher em seus trabalhos. Para ela, não havia muito consentimento sobre o que significava ser feminista na altura, pois foi um momento eclético em diferentes níveis, inclusivamente, no pensamento acerca dessas pautas específicas. Em entrevista, chega a dizer que se considera privilegiada sobre a presença masculina em sua vida e como foram fundamentais para seu impulso como artista, no papel do avô materno, do pai espanhol e do marido português e destaca os seguintes aspetos:

> As artistas portuguesas tinham um tipo de expressão extremamente de vanguarda, mais ainda do que os próprios artistas masculinos. Notava-se a

[398]*Idem, Ibidem*. p. 95.
[399]Entrevista com a artista Emília Nadal *op. cit*.
[400]OLIVEIRA (2015), *op. cit*. p. 114.

> diferença... os homens exploravam mais a pintura ou escultura mais tradicional ao nível da figuração, da abstração, dessas coisas todas. As mulheres intervinham mais em desenvolver expressões que tinham que ver com a prática quotidiana da vida.[401]

Feminista ou não, Emília Nadal usou em "A Esposa Ideal" o corpo da mulher como emissor de uma mensagem que possui um recorte de raça, classe e de género muito bem definido. A sua poética usa de estratégias como a ironia e a metáfora para fazer uma forte crítica acerca dos papéis sociais em torno da figura feminina e uma educação que oprime, daí a importância dos usos da educação como meio para fomentar uma transformação social, indo completamente na contramão, por exemplo, de uma estética promovida no Estado Novo, acrítica e historicista. A obra trava até hoje discussões importantíssimas sobre o casamento e as expectativas lançadas à mulher em sua atuação como esposa e mãe, bem como as relações monogâmicas e certo aprisionamento da figura feminina das relações entre os sexos. Não à toa esta chamada de "A Esposa Ideal" encontra-se aprisionada numa lata, monopolizada e "monogamizada" (como viu-se em Engels, no início deste capítulo), padrão, reproduzível, em série. A ideia de mulher já vem pronta e é a educação a responsável pela reprodução dessas premissas. Durante o governo de Salazar, a falta de instrução era uma forma de controlo e consequentemente, alienação, sobretudo, das mulheres e os usos das imagens para uma reeducação do olhar dado às mulheres é fundamental para uma efetiva transformação social.

O trabalho de Emília Nadal ainda foi pouco explorado a nível académico. Ao evocar esse icónico objeto, o grande desafio para a conformação de uma nova historiografia é enfrentar antigos e novos temas a partir de um olhar atento às desigualdades de género no fomento das diversas experiências sociais, culturais e económicas, bem como, incluir, cada vez mais e de maneira complexa a atuação das mulheres no fazer história.

No exercício analítico entre diferentes experiências de mulheres artistas e as problemáticas envolvendo corpo, padrões sociais, estereótipos, etnicidade e relações de poder entre os géneros, relaciono com uma série de trabalho de diferentes temporalidades.

Acerca das idealizações do casamento e da vida privada, destaco: "Half-a-Room" (1967), da japonesa Yoko Ono (1933), onde apresenta espaços domésticos com objetos cortados ao meio e cuja a motivação foi a percepção de que havia um espaço meio vazio em sua vida, como resultado do afastamento dela e de seu segundo marido (Figura 71) e "Retrato

---

[401]NADAL *apud Idem*, *Ibidem*. p. 284.

de um álbum de casamento" (1968), da brasileira Maria do Carmo Secco (1933), autodeclarada como feminista, neste trabalho, a partir do uso da cor, reivindica à mulher sua própria voz aos temas do mundo intimo e privado, que vai da visão essencialista do casamento até à deteriorização/violência, na desconstrução desse ideário em que as mulheres estão destinada (Figura 72).

Sobre padrões associados ao corpo feminino, à beleza e à idade, destaco "Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain Hot Houses, or Harem", da americana Martha Rosler (1943), que problematiza e desconstrói representações de corpos femininos em revistas de grande circulação[402] (Figura 73). "Antes e Depois" (2010), da portuguesa Alice Geirinhas (1964), onde dois rostos, um envelhecido e um rejuvenescido pela aplicação de cremes, enquadram textos e ilustrações sobre identidade, beleza feminina e acerca dos papéis exercidos pelas mulheres ocidentais[403] (Figura 74).

Por fim, sobre questões étnicas, trago dois trabalhos que tive oportunidade de conhecer durante visita à Mostra "Diálogos Ausentes", promovida pelo Itaú Cultural, na cidade de São Paulo, em 2017. O primeiro, "White Face and Blond Hair" (2012), da brasileira Renata Felinto (1978), numa performance onde a artista, uma mulher negra, aparece com longos cabelos loiros, vestida de modo corporativo, a reproduzir comportamentos "civilizados" e procura problematizar questões que afetam as mulheres negras no Brasil a partir de temáticas atreladas à feminilidade, identidade e diferença (Figura 75). "Bombril" (2010) da afro-brasileira Priscila Rezende (1985), uma vídeo-performance onde a artista aparece utiliza cerca de 40 utensílios metálicos de cozinha, como panelas e colheres, e usa o próprio cabelo para polí-los, em referência ao jargão pejorativo usado no Brasil para classificar o cabelo de pessoas negras como "cabelo de bombril". Bombril é uma empresa brasileira fabricante de produtos de higiene doméstica, que ganhou popularidade pelas famosas lãs de aço imbatíveis na limpeza de objetos de alumínio, onde o nome da marca virou um sinônimo do produto no país. A artista problematiza sobre as formas negativas como as pessoas negros são referidas por suas características físicas e como estas são determinantes para a colocação da raça no meio social (Figura 76).

---

[402]BUTLER, Cornelia Butler, GABRIELLE, Lisa. **WACK! Art and the Feminist Revolution**. Cambridge: MIT Press, 2007. p. 158-159.
[403]GEIRINHAS, Alice. Como **Eu Sou Assim, Mapeamento Visual na Primeira Pessoa: Documento e Índice**. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea: Universidade de Coimbra, 2013. p. 146-147.

Acrescento que, se tratando das mulheres, acompanha-se, historicamente, a hipersexualização de seus corpos, sobretudo, em suas relações inter-raciais e de conceitos atrelados à sua etnicidade. Relembro os escritos de Gilberto Freyre, em "Casa Grande e Senzala", de publicação original datada do ano de 1933, onde afirma que:

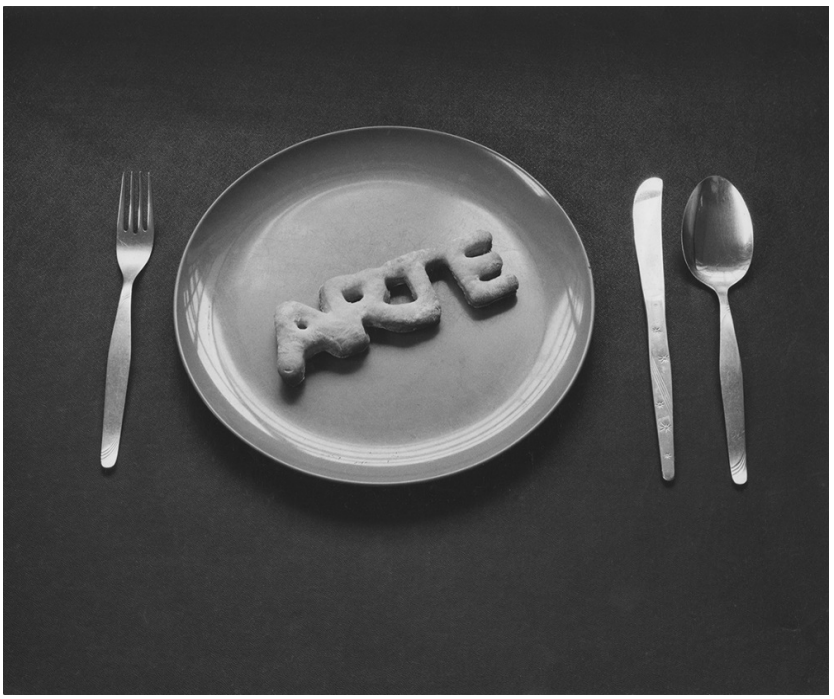
> Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: "**Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar**"; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelecos muito mais do que as "virgens pálidas" e as "louras donzelas".[404]

Um retrato da objetificação dos corpos femininos e das assimetrias raciais experienciadas nessa lógica patriarcal e machista de sociedade possuem heranças históricas que são mantidas até hoje. Interferem de maneira viva na relação das mulheres com seus próprios corpos. A descrição de Freyre para a mulher branca é o retrato de "A Esposa Ideal", é aquela com determinadas características físicas e que representa o papel de mãe, dona de casa e que dá continuidade ao modelo de família imposto. Este lugar simbólico e também de poder (em detrimento de outros grupos étnicos) foi negado à mulher negra ou indígenas, por exemplo, no caso brasileiro. Padrão que vem sendo desconstruído a passos lentos ao longo das últimas décadas, sobretudo, pelas ações e teorias dos feminismos Decoloniais.

---

[404]FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2003. p.62.

6.1.2 Regina Silveira. "*Biscoito arte*", 1976



(Figura 77)

Uma mulher e um biscoito:

Arte

Ato de cozinhar:

Habilidade

O espaço: o privado, o doméstico

O feminino:

o saber fazer, a maternidade

Representação?

É o que é e é o que não é

Um mundo verdadeiro das coisas inventadas

Apenas idealizações aceitas de, para e sobre as mulheres

Preferi ir por outro caminho

Qualquer “arte” é também um objeto antropofágico

Antropofagia?

É partilha, é consumo, é apropriação

Qualquer “arte” é também um exercício narcisista

Narcisismo?

É imagem, é desejo, é unicidade

Comer a arte seria um ato tanto antropofágico como narcisista?

Quem come? Quem é comido? O que digerimos? O que expurgamos?

Uma mistura de referências, um cardápio pronto para ser devorado

Ou não

As soluções são múltiplas

Entretanto, qual a função poética entre a mediação objeto e exercício?

O biscoito é apetitoso ao observador, assim como a arte é, por vezes

Está disposto num prato, acompanhado de garfo, faca e colher
São os recursos necessários, conforme as normas

É preciso repertório!

Pegar com a mão não é civilizado
Enquadramento!
Entretanto, é isso que a artista faz
Ele pega o biscoito arte e leva-o até a boca, como um ritual

Magia?
Experimentalismo!
O objeto é produto da cultura

O exercício é apropriação
Antropofagia!

A arte já foi uma alegoria da imitação, agora é a alegoria da própria realidade.
Ready made?
Conceito!

Ultrapassamos a questão da forma
A universalidade como lugar singular/plural da experimentação

Biscoito
Arte[405]

Um objeto de 12 x 4 cm sobre um prato, com talheres a postos. Arte em forma de biscoito aparece centralizada no registo fotográfico em preto e branco. Outro enquadramento

[405]Adaptação do texto publicado na revista Homeless Monalisa. *Cf.* ARAÚJO, Vera. "Biscoito Arte. Regina Silveira, 1976". *In*: **Homeless Monalisa**. Colégio das Artes: Universidade de Coimbra, 2020. Disponível em: http://homelessmonalisa.com/obra/biscoito-arte/. [Último acesso em 10 de novembro de 2021].

diz respeito a uma espécie de ritual. Uma mulher leva o objeto até a boca. A expressão é serena, entretanto, convidativa. A primeira coisa que me faz pensar é no gosto que aquilo deve ter. Doce? Salgado? Apenas arte em formato pessoal e interpessoal. “Biscoito Arte”, foi um emblemático *happening* realizado pela artista brasileira Regina Silveira, no ano de 1976. A intervenção se deu nas dependências do bar-café do Paço das Artes, museu da Universidade de São Paulo, localizado na capital paulista, que consistiu na confecção de biscoitos "Arte" para consumo e distribuição. A obra incita uma série de questões políticas e de género fundamentais que envolvem cultura e sociedade, bem como seus respingos nas transformações em processo no cenário artístico brasileiro daquela altura.

Nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no ano de 1939, Regina Silveira iniciou sua formação artística na década de 1950, no Instituto de Artes da UFRGS. Também estudou pintura e gravura com Iberê Camargo. Seus primeiros trabalhos foram como ilustradora e pintora. Durante a década de 1960 teve experiência junto ao Hospital Psiquiátrico de Porto Alegre, na produção de xilogravuras com internos e daí surgiu uma de suas primeiras séries intitulada "As Loucas", com forte influência da arte moderna brasileira. Tem a oportunidade de viajar para o estrangeiro justamente em meio a deflagração do AI-5 e o acirramento da Ditadura Militar Brasileira em 1968. Durante a estadia pela Europa e casada com o artista espanhol Julio Plaza, tem contato com a Arte Conceitual e que muito marcou seu trabalho nos subsequentes anos.

A artista viveu o período conturbado na política brasileira e teve suas reverberações na compreensão dada ao papel da arte em tempos de exceção e na função da figura do/da artista como agentes ativos de conscientização social. Apesar do controle e censura que viviam os assuntos ligados à cultura no Brasil, em contrapartida, assistiu-se ao nascimento de um espírito de muita liberdade inventiva e de forças transformadoras. Foi uma geração que rompeu com muitos paradigmas e que deu ao seu tempo e, consequentemente, à contemporaneidade, conteúdos para uma análise e discussão substancial do fazer artístico como guerrilha nas décadas de 1960 e 1970. A artista Regina da Silveira ao refletir sobre a sua forma de perceber a arte e suas relações com o mundo, diz: “A relação política [da arte] também pode ser mágica, não necessariamente ela precisa ser contingencial”[406].

---

[406]SILVEIRA, Regina *In*: Entrevista realizada no âmbito do projeto Ocupação, datado do ano de 2010, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, que tem como uma das políticas permanentes a preservação da memória artística brasileira e estrangeira. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/politica-e-arte-ocupacao-regina-silveira-2010. [Último acesso em: 11 de novembro de 2021].

No Brasil, nos anos de 1960, diferente de Portugal que caminhava de modo mais lento para a expansão do campo e expressão artística local, experienciou-se um tempo de extrema velocidade, sobretudo, pela multiplicação dos meios expressivos, bem como da abertura para novos suportes e materiais. Acompanhou-se o retorno à figuração, depois de uma década onde o abstracionismo geométrico dominou o cenário da produção de arte. Apesar da prática abstrata ter o seu caráter crítico e revolucionário no âmbito da compreensão e do fazer, a figura retorna ao centro do debate, uma vez que foi utilizada de maneira simbólica/alegórica na promoção de um discurso que unia a arte às intervenções sociais transformadoras. As imagens surgem como respostas aos principais problemas da altura: o analfabetismo, a reforma agrária e o imperialismo. Estes eram os assuntos que aqueciam o meio intelectual brasileiro[407], contra paradigmas que não combinavam com aquela geração. As linguagens figurativas da Pop Art norte-americana e do Novo Realismo francês, tal e qual aconteceu em Portugal, tornaram-se as grandes referências para essa fase da arte produzida no Brasil. Sobre as relações com as referências estrangeiras, destaco que:

> A figuração, no entanto, retorna à arte brasileira não mais na chave naturalista ou meramente representativa. As obras passaram a incluir objetos do mundo exterior e encarar a imagem mediática como um novo elemento do mundo, que paradoxalmente ultrapassa o real, atingindo uma hiper-realidade: ver o real em um registro que invoca mais o desentendimento, a estupefação, do que o controle.[408]

Apesar de interessante e frutífera, a assimilação/apropriação de matrizes culturais e artísticas vindas do estrangeiro causavam certas ranhuras na conformação de um ideário sobre o que caracteriza a arte nomeadamente brasileira. O artista Hélio Oiticica que também se dedicou a teoria e crítica da arte nacional dos anos de 1960 e 1970, afirmou em "Situação da Vanguarda no Brasil" (1966) que se quisermos definir uma posição específica para o que chamamos de vanguarda brasileira, teremos que procurar caracterizá-la em seus próprios termos, ou seja, como um fenómeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, apenas uma epígono da Pop Art americana e do Novo Realismo francês[409]. Para não cair nesses reducionismos da experiência dos e das artistas nacionais, uma espécie de teoria, o que Oiticica chamou de "Nova Objetividade", tornou-se pano de fundo para pensar

---

[407]BRAGA, Paula. "Os anos 1960: descobrir o corpo". *In*: FABIANA WERNECK BARCINSKI (ORG.). Sobre a Arte Brasileira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes e Edições Sesc, 2015 p. 304.
[408]*Idem, Ibidem*. p 304.
[409]OITICICA, Hélio. "Situação da Vanguarda no Brasil (Proposta 66)". *In*: **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 110.

um novo momento criativo e também crítico da prática artística brasileira, na transição da arte moderna para a contemporânea:

> Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.[410]

O texto foi originalmente publicado no catálogo da Exposição "Nova Objetividade Brasileira", ocorrida no Museu de Arte Moderna (MAM), localizado no Rio de Janeiro, em 1967. A grande atitude dessa geração foi a promoção de diferentes linguagens artísticas, a fim de construir uma nova vanguarda para arte brasileira, distante da experiência moderna que teve a questão da forma como seu principal problema. Durante a década de 1960, uma série de eventos, seminários e exposições corroboraram para criar esse ambiente de discussão e reformulação de padrões de e para a arte. Os e as artistas atuam como militantes, ou parafraseando Frederico de Morais, são guerrilheiros e suas obras uma espécie de emboscada, artista dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa[411]. Assim, trataram de assuntos do mundo cotidiano, das tensões políticas, denunciam os desmandos do regime autoritário recém-instalado no país, sobre as desigualdades sociais, económicas e também de género.

Há um enorme ímpeto experimental na passagem da década de 1960 para a de 1970, de um lado a pintura mudou de rumo, a questionar os limites impostos pelos suportes e meios tradicionais e por outro, o embate da arte experimental que propunha a participação ativa do espectador, num transitar etnográfico que levou a aproximação entre arte e vida[412]. Para os debates feministas, essa união entre vida pública e privada foi fundamental. Sob o slogan "o pessoal é político"[413], a Segunda Vaga Feminista também chegou ao Brasil. Os debates sobre a questão da mulher na sociedade estavam muito efervescentes, principalmente pela atuação feminina na resistência à Ditadura Militar Brasileira. Cynthia Sarti destaca que o movimento

---

[410]*Idem, Ibidem*. p. 110.

[411]MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da "obra". *In*: **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n° 01. Jan/Fev, 1970. p. 51.

[412]GRADO, Angela. "Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60". In: **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasilleiro de História da Arte**. 2009. P. 179-180.

[413]

ganhou um caráter radical devido às relações com a experiência política autoritária vivenciada naquelas duas décadas, entretanto, um problema estrutural trazia contradições às lutas travadas. De acordo com Sarti:

> A conjuntura política apenas agravou, de forma marcante, o que constitui um impasse estrutural do feminismo, dado pela articulação entre a luta política contra a opressão social e histórica da mulher e a dimensão da subjetividade intrínseca a todo questionamento feminista. As questões feministas ficaram imersas na ideia da possibilidade dessa articulação entre dimensão pública e a privada deste movimento. O tempo demonstrou que os impasses e as implicações da formulação feminista, como criação de uma nova subjetividade feminina e masculina, não se resolviam tão facilmente. A unidade do movimento feminista, necessária no contexto de autoritarismo, borrou diferenças em vários aspectos. Negou a natureza híbrida.[414]

A autora conclui que o feminismo que se iniciou no Brasil sob a Ditadura Militar como crítica radical à essa situação extrema, desde o seu princípio trouxe a baila as contradições entre militância política e singularidade, todavia, buscou-se resolver essas contradições traduzindo o pessoal nos termos de uma linguagem militante, ou seja, da inclusão do mundo privado na política, criando, assim, um enorme mal-estar das relações de género no mundo privado[415]. A prática artística não deixa de ser uma dessas formas de transplante de problemáticas e temas entre as experiências subjetivas e a vida coletiva, uma vez que estão interligadas e numa relação de dependência, onde uma precisa da outra para sobreviver enquanto significado simbólico e consequentemente, social.

Neste período de transição, houve o reverso da medalha, na medida em que o campo das artes tornou-se um ambiente de bastante especulação económica e de investimentos, sobretudo, a partir do *boom* de compra e venda de obras do Modernismo Brasileiro e olhar voltado às novas tendências da abstração. Anitta Malfatti e Tarsila foram as grandes representantes do Brasil no estrangeiro e suas obras obtiveram grande valor comercial[416]. Durante esse tempo, assistiu-se à conformação de valiosos acervos para os museus, instituições culturais e galerias privadas que agitavam o mercado da arte no Brasil e no estrangeiro, entre finais da década de 1950. Assim, as artes plásticas eram compreendidas como uma aposta segura e em ascensão, num espaço para as elites depositarem seus ganhos e

---

[414]SARTI, Cynthia. "O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido". *In*: **Apresentação no Congresso Internacional da LASA** (Latin American Studie Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, Setembro, 1998. p. 10.
[415]*Idem, Ibidem*. p. 10.
[416]SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti e FETTER, Bruna. "Brazilian Female Artists and the Market: A Very Unique Encounter". *In*: **Novos estudos. CEBRAP** [online]. vol.35, n.2, 2016.

também adquirirem *status* simbólicos de distinção social e cultural. De acordo com Maria Amélia Bulhões, em "Artes Plásticas: participação e distinção - Brasil Anos 60/70":

> A primeira metade dos anos 60 foi um período de crescente mobilização popular, com uma dinâmica cultural bastante politizada e voltada para alguns interesses das classes trabalhadoras. Alguns setores da intelectualidade brasileira, principalmente o meio universitário, inauguravam um novo modelo de atuação artística, comprometendo seu fazer com as lutas sociais que estavam desenvolvendo. Certas práticas como teatro, a música e o cinema, tenderam a se democratizar, alterando sua produção e suas formas de difusão. Neste período, no entanto, as artes plásticas mantiveram-se praticamente à margem das mobilizações que estavam ocorrendo. O sistema seguia seu curso de atualização internacionalizante, com predomínio das tendências abstracionistas, que vinham impondo desde o início da década de 50 e que alcançaram seu ponto máximo no início dos anos 60. com o concretismo e o neoconcretismo. As renovações se desenvolveram sem maiores alterações na estrutura do sistema, e, principalmente, sem que as disputas sociais, que conflituavam a sociedade, o atingisse.[417]

A arte era vista como símbolo de modernidade, com fortalecimento de parques industriais de bens de consumo duráveis. Somente após 1965 que houve interesse em romper com o uso "burguês" da arte enquanto mercadoria, onde uma geração de artistas criaram uma série de trabalhos que não possuem quaisquer atrativos para o público comprador, fosse ele particular ou mesmo as instituições públicas. Segmentos sociais insatisfeitos (posso mencionar parte da classe dos/das artistas plásticas/visuais), criam estratégias subversivas em resposta ao projeto de Brasil imposto pelo Estado Autoritário em 1964 e apoiado pelas elites dominantes. Tratando-se da experiência artística, como ainda completa Bulhões, usaram da alternância de dinâmicas já estabelecidas para o mundo das artes e disseminaram novos padrões, a favorecer, principalmente, a participação do público nos processo de produção, circulação e consumo dos bens culturais[418]. Contudo, essa alteração da maneira de praticar a arte, trouxe imensas dificuldades ao público na compreensão dos códigos para a apreciação dessas novas linguagens e propostas artísticas[419]. No caso da geração brasileira AI-5, no pós-1968, tinham como mote central a problematização, crítica e denúncia de uma estrutura social vigente que desagradava, seja pelo uso do corpo, de objetos e materiais imprevisíveis, de assuntos/imagens tabus na sociedade, os e as artistas optaram por inéditas estratégias e noções de/para o fazer artístico e precisou de certo tempo para serem "digeridas".

---

[417]BULHÕES, Maria Amélia. "Artes Plásticas: participação e distinção - Brasil Anos 60/70". *In*: **Porto Alegre**, Porto Alegre, v.3, n.6, dez. 1992. p. 36.
[418]*Idem, Ibidem*. p. 37.
[419]DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

É interessante pensar que em “Biscoito Arte”, há uma clara referência ao ambiente doméstico feminino: o ato de cozinhar. Acerca desse papel ocupado pela mulher, atuando numa função social bastante específica, retomo as considerações de Marx ao teorizar as relações entre o trabalho do mundo privado e a produção capitalista. A esposa produz valores-de-uso para consumo imediato, ela não produz valor, uma vez que não vende seu trabalho a um capitalista e nem produz uma mercadoria que será trocada a fim de obtenção de lucros da parte do patrão[420]. Sua atividade não é de maneira alguma regulada ou alocada pelo sistema de produção capitalista, é um trabalho não remunerado e de igual exploração do tempo e da força do trabalho. Entretanto, a metáfora do “comer arte” também traz um caminho de leitura possível para a obra em suas relações conceituais com a viragem da Arte Moderna para as linguagens contemporâneas de difícil assimilação.

O conceito de antropofagia ajuda a conduzir a análise. A palavra vem do grego *anthropos*, que significa "homem" e *phagein*, "comer". Surge como significado para a prática/ritual nativa entre tribos indígenas *versus* invasores, que consiste na ingestão da carne humana do inimigo de guerra. O ato de comer carne de indivíduos da mesma espécie é chamado de “canibalismo”. A grande diferença entre as duas nomenclaturas diz respeito às significações dadas ao ato. Na primeira situação, por um caráter mágico/cerimonial, acreditava-se que a ingestão da carne do inimigo atuava como vingança, em honra aos povos afetados. A segunda, é considerada como um hábito alimentar, majoritariamente associado ao comportamento predatório, não habitual nos seres humanos, mas que apresenta algumas ações ao longo da história. No Brasil, há relatos antigos sobre a realização de cerimónias antropofágicas, bem como de práticas de canibalismo. Essas referências nativas inspiraram, na primeira metade do século XX, uma reapropriação do termo de maneira poética, na busca pelas origens de uma suposta “brasilidade”. Conforme aponta Suely Rolnik em “Subjetividade Antropofágica”:

> A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de

[420]NYE (1995), *op. cit*. p. 76.

> absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento.[421]

Em resposta a debates iniciados em 1922 das relações entre o Brasil e o estrangeiro, sobretudo, a Europa, em sua constituição cultural e seus impactos após a presença portuguesa, Oswald de Andrade coloca nos termos da antropofagia o ato de "devorar" essa cultura outra a fim de promover a renovação estética na arte brasileira em seus próprios termos. Enquanto pensamento cultural e simbólico, o povo brasileiro deveria "engolir" todas essas influências estrangeiras (advindas do inimigo), com intuito de incorporar aquilo que serviam e jogar fora aquilo que não interessava para compor a ideia de brasilidade. Era contra caracteres eurocêntricos de e para a arte brasileira. Na altura, Oswald de Andrade era casado com a artista Tarsila do Amaral, que pintou o famoso "Abaporu" (1928) (Figura 80), no mesmo ano da publicação do "Manifesto Antropofágico". Do tupi-guarani, linguagem nativa indígena brasileira, significa *abaporu* "homem que come". Assim, para Oswald de Andrade:

> Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande. Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil . Uma consciência participante, uma rítmica religiosa. Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar. Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.[422]

---

[421]ROLNIK, Suely. "Subjetividade Antropofágica". *In*: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 129.

[422]ANDRADE, Oswald de. "O manifesto antropófago". *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis: Vozes e Brasília: INL, 1976.

Os e as artistas brasileiras deveriam "devorar" e "deglutir" a cultura colonizadora, a fim de transformar e criar novas formas de fazer arte. O manifesto foi destinado à grande parte da elite brasileira e sua constante posição de submissão a tudo aquilo que vinha dos países considerados desenvolvidos. Andrade acreditava que havia certos valores inerentes ao povo primitivo brasileiro associado à figura do indígena como a inocência, princípio que aparece em oposição aos sistemas de pensamentos capitalistas em ascensão e desenvolvimento em todo o globo. Ainda numa interessante análise sobre o Manifesto Antropofágico, Suely Rolnik destaca os seguintes pontos dessa relação conflituosa entre nacional e estrangeiro:

> A cultura brasileira nasce sob o signo de uma multiplicidade variável de referências e sua mistura. No entanto, também desde o nascimento, muitas são as estratégias do desejo face à mistura, distintos graus da exposição à alteridade que esta situação intensifica. [...] O corpo é como que separado da experiência, anestesiado aos efeitos do convívio de heterogêneos e, portanto, surdo à exigência de criação de sentido para os problemas singulares que se delineiam nesta exposição. A tendência que se mantém hegemônica desde então é a de consumir cultura européia, cartografias de sentido que, além de terem sido produzidas no contexto de uma experiência de não mistura, são desencarnadas da experiência sensível, porque forjadas sob a égide do racionalismo. Ora, em seu transplante para o Brasil, tais cartografias culturais são consumidas a-criticamente sem levar em conta as necessidades de sentido que se colocam no novo contexto, o que as torna duplamente desencarnadas. Puros jogos arrogantes de erudição e inteligência resultando em repetições estéreis e num "em casa" deselegante, porque vazio de sentido e desvitalizado. [...] O banquete antropofágico é feito de universos variados incorporados na íntegra ou somente em seus mais saborosos pedaços, misturados à vontade num mesmo caldeirão, sem qualquer pudor de respeito por hierarquias a priori, sem qualquer adesão mistificadora. Mas não é qualquer coisa que entra no cardápio desta ceia extravagante: é a fórmula ética da antropofagia que se usa para selecionar seus ingredientes deixando passar só as idéias alienígenas que, absorvidas pela química da alma, possam revigorá-la, trazendo-lhe linguagem para compor a cartografia singular de suas inquietações.[423]

Nesses trânsitos continentais e intercontinentais, assim como Clara Menéres e Lygia Pape, Regina Silveira também teve experiências no estrangeiro e atuou no mundo académico e na docência. Entre os anos de 1969 e 1973 atuou como professora na Universidade de Puerto Rico. Em 1974 mudou-se para São Paulo e deu aulas na Fundação Armando Álvares Penteado entre 1973 e 1985 a convite do historiador e crítico de arte Walter Zanini. Também foi professora na Universidade de São Paulo entre 1974 e 1994, e na pós-graduação da

[423]ROLNIK (1998) op. cit. p. 129.

Universidade de São Paulo até meados dos anos 2000. Em 1980 concluiu mestrado na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação de Wolfgang Pfeiffer. A tese de título "Anamorfas", trata de séries de comparações visuais entre imagens fotográficas e desenhos deformados, "um jogo com a aparência ilusionista, operando com uma premissa falsa: a fotografia por imagem 'verdadeira', para fazer ver as distorções como obscurecimentos de sua forma"[424] (Figura 78). Em 1984, ainda sob orientação de Wolfgang Pfeiffer, doutorou-se pela mesma instituição, agora com a tese "Simulacros", fruto do uso de sistemas artificiais para a construção das formas no espaço, a partir do uso da sombra, e do suporte material da fotografia como manipulação da realidade concreta versus artificialidade que a reproduz[425].

Na década de 1970, seu repertório artístico ampliou-se, a partir do uso de novos suportes e meios materiais para compor seus trabalhos: começou a usar de imagens fotográficas, bem como de procedimentos fotomecânicos na criação de gravuras. Também passou a explorar os meios multimídias e tornou-se pioneira da prática da videoarte no Brasil. É importante dizer que em meio à uma vasta produção visual, que passa por diversos suportes, tipos de materiais e de enquadramentos, a ação "Biscoito Arte" é o único trabalho onde a artista aparece registada. Configurou-se como o momento em que a artista dá a cara à público em prol da sua arte. Uma ação de incluir, de narrar, de experimentar, de dar e receber.

Em 2018, os registos, bem como uma nova realização do *happening* "Biscoito Arte", fez parte da mostra "Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985", na seção intitulada "o poder das palavras"[426]. A curadoria apostou em relacionar as experiências ditatoriais vividas por diferentes países da América Latina, onde o controlo da linguagem foi uma das principais táticas repressivas. A palavra escrita ou falada, bem como aqueles corpos que a anunciavam, eram algo de censura e violência, fosse ela real ou simbólica. Por meio da apropriação poética dessa palavra-corpo-obra-experiência, Regina Silveira ingeriu e deglutiu aquilo que considerava "Arte". Participaram ao lado de "Biscoito Arte" os trabalhos das brasileiras Lenora de Barros (1953), com as fotografias de "Poema" (1979); Neide Sá (1940),

---

[424]SILVEIRA, Regina. **ANAMORFAS: Textos Descritivos e Apresentação**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 1980. pp.1-2.
[425]SILVEIRA, Regina. **SIMULACROS.** Tese de Doutoramento. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 1984.
[426]FAJARDO-HILL, Cecília e GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 48.

com a composição “A Corda” (1967) e Letícia Parente (1930-1991) com o vídeo “Marca Registada” (1975) (Figura 79, 80, 81).

Das relações entre artistas brasileiras e portuguesas, destaco as experiências com a palavra de Lenora de Barros e Ana Hatherly. De acordo com Omar Khour, no artigo “Lenora de Barros: uma produtora de linguagem transpondo fronteiras” (2017):

> No ano de 1975, a poeta, artista plástica, pesquisadora e crítica portuguesa Ana Hatherly (1929-2015) publicou, num livreto, ensaio precioso: A reinvenção da leitura que, partindo da lição das vanguardas, mormente a concreta/experimental, dá indicações de como se pode proceder à leitura de um poema que exija abordagem anticonvencional. Seu texto assim se inicia: É preciso não esquecermos que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma à outra. No mesmo ano de 1975, a então jovem Lenora de Barros publicava seu primeiro poema, o qual já reclamava um outro tipo de leitura, como que respondendo à explanação de Ana Hatherly. Explicita a poeta experimental histórica lusa: O movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajectória da palavra para o signo.[427]

Outra relação encontrada diz respeito ao similar *happening* realizado por Emília Nadal, em 1981, intitulado “*Tea Time*: *Slogan´s* performance” (Figura 82, 83) O evento aconteceu no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), durante a Inauguração da Exposição “Projectos e Objectos”, na Galeria Espaço Branco. Fundado em 1958, por um grupo de jovens estudantes de Coimbra, o CAPC é uma das primeiras instituições nacionais dedicada à prática e promoção da arte contemporânea e até hoje atua como um pólo de produção e difusão artística, considerado como um importante centro de arte independente do país. Realizam exposições de arte contemporânea, com ênfase à produção artística emergente, na produção e edição de documentação artística, na difusão e discussão de matérias contemporâneas, visando criar um público informado e participativo.

---

[427]KHOUR, Omar. “Lenora de Barros: uma Produtora de Linguagem Transpondo Fronteiras”. *In*: **Revista Gama, Estudos Artísticos**,(10), julho-dezembro. 2017. p. 41.

7. Grau 3: Resistir

> Isto faz parte de uma das mais importantes teorias que estamos começando a articular. Nós a chamamos de "linha pró-mulher". O que ela diz, basicamente, é que mulheres são pessoas. As coisas ruins que dizem sobre nós como mulheres são ou mitos (mulheres são tolas), táticas que mulheres usam para lutar individualmente (mulheres são cadelas), ou são na verdade coisas que queremos carregar para a nova sociedade e queremos que os homens compartilhem também (mulheres são sensíveis, emocionais). **Mulheres enquanto classe oprimida agem por necessidade** (agem de forma estúpida perante os homens), não por escolha. As mulheres desenvolveram técnicas diversas para a sua própria sobrevivência (parecer bonita e rir para pegar ou manter um emprego, ou um homem) que deveriam ser utilizadas quando necessário até o momento em que o poder de unidade possa tomar seu lugar. Mulheres são espertas por não lutarem sozinhas (assim como o são negros e trabalhadores). Não é pior estar em casa do que estar na correria interminável do mundo do trabalho. Ambos são ruins.[428]

Texto marcante para a geração que vivenciou a Segunda Vaga Feminista, em "O pessoal é político", escrito em 1969, a ativista Carol Hanisch tratou da temática referente ao "ser mulher" como um verdadeiro ato de resistência. Reproduzir os padrões e estereótipos impostos como caracteres de feminilidade não deixa de configurar estratégia de sobrevivência ao mundo *falogocêntrico*. Nessa altura, o movimento feminista radical teve em suas bases teóricas a ideia de que o patriarcado agia como um enorme sistema de opressão e que não se dava apenas no âmbito público, mas, sobretudo, no ambiente privado, a partir de assuntos ligados à família e à sexualidade. A fase assumiu, mais do que nunca antes visto, o papel de ruptura com as conceções sobre as mulheres como seres biologicamente determinados, principalmente quando reivindicam pela libertação de seus corpos enquanto materialização de um sistema machista e misógino. "As mulheres são pessoas", elas não são "o outro" ou "o segundo sexo", são agentes de histórias e subjetividades, entretanto, são conformadas por um lugar de resistência que é social, económico, racial, cultural e sobretudo, político.

Conforme bem apontou a filósofa Andrea Nye, no Liberalismo os direitos das mulheres foram abraçados; no Marxismo as mulheres foram incluídas como força de trabalho; na Psicanálise mostrou-se como a feminilidade não é biológica (embora o sujeito teorizante masculino está sempre presente) e que constrói a lógica de sua política[429]. A partir

---

[428][Grifo meu] HANISCH, Carol. "Introduction" (2006). *In*: **The Personal is Political (1969)**. Disponível em: https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf. [Último acesso em 04 de dezembro de 2021].

[429]NYE (1995), *op. cit.*. p. 237.

daí, as mulheres falarão com sua própria sintaxe, com sua própria voz (como viu-se na teoria de Luce Irigaray na "escrita feminina"), e fora de qualquer política (dos homens, acrescento). O corpo passou a ser o grande símbolo dessa emancipação da mulher. Maria José Magalhães em sua cuidadosa análise sobre as correntes feministas destaca que:

> O lema "o pessoal é político" encontra [no feminismo radical] a sua principal base inspiradora. As principais linhas de pensamento e ação consistem em: **ruturas com a conceção de família**, considerada uma das principais instituições de opressão das mulheres; autonomia das mulheres e **controlo sobre o seu corpo**; separação da sexualidade da procriação, lutando por sexualidades livremente assumidas, colocando em causa a heterossexualidade normativa; luta pela contraceção e legalização do aborto; criação autónoma de casas de abrigo, de linhas de atendimento à mulheres vítimas de violência e centros de apoio em crise para casos de violação; combate às formas de objetificação sexual das mulheres, através da publicidade, dos media e da pornografia.[430]

A crítica fundamental de Carol Hanisch tem a ver com o que nomeia por atos "apolíticos" da sociedade em geral e, propriamente, das mulheres, para os temas referentes às suas questões públicas e privadas, bem como acerca da reconstrução do tecido social. Havia muitos distanciamentos/limites no interior dos movimentos feministas e que acabou por impor maneiras homogéneas de perceber o mundo, principalmente, para aquelas "de dentro". Também se criou certo estigma para as "de fora". Ouvir o que as "supostas" mulheres "apolíticas" tem a dizer foi fundamental para o enraizamento do pensamento feminista e a efetiva transformação social elucidado como máxima das ações compartilhadas pelos grupos de mulheres[431].

---

[430][Grifo meu] MAGALHÃES, Maria José. "Correntes feministas". *In*: FERREIRA, Eduarda *et al*. **Percursos Feministas: Desafiar os tempos**. Lisboa: Ed. UMAR Universidade feminista, 2015. p. 97.

[431]"O que está acontecendo agora é que quando mulheres de fora do movimento discordam de nós, nós presumimos que é porque elas são apolíticas, não porque pode ter algo de errado com o nosso pensamento. Mulheres têm deixado o movimento em massa. Os motivos óbvios é que estamos cansadas de sermos escravas sexuais e de fazer o trabalho sujo para os homens, cuja hipocrisia é tão evidente em sua postura política de libertação para todas as (outras) pessoas. Mas há muito mais coisa aí do que isso. Eu não consigo articular isso ainda. Eu acho que mulheres *apolíticas* não estão no movimento por razões muito boas, e enquanto nós dissermos *você tem que pensar como nós e viver como nós para se juntar ao círculo encantado*, nós vamos falhar. O que eu estou tentando dizer é que há coisas na consciência de mulheres "apolíticas" (eu as considero bastante políticas) que são tão válidas quanto qualquer consciência política que achamos que temos. A inadequação entre distinções e categorias políticas dominantes e as questões colocadas pela dominação dos homens sobre as mulheres está na origem da desconfiança notória, e até da crítica violenta da política, encontrada frequentemente na tradição do pensamento da igualdade dos sexos e mais tarde do feminismo. Este *apoliticismo* não é necessariamente uma fuga do político; ele pode constituir - e constituiu muitas vezes - o ponto de partida para o enriquecimento e até mesmo para a redefinição do político e de suas fronteiras, das oposições e dos princípios sobre os quais repousa." [Tradução livre]. HANISCH (1969), *op. cit*. p. 4.

"Juntas somos um movimento de massa", exclamava Carol Hanisch[432]. O discurso tornou-se, assim, o grande aliado à prática feminista, por sua vez, as maneiras de representar e apresentar esses conteúdos sofreram alterações significativas, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Nas ações políticas dessas mulheres radicais, havia uma componente cultural e artística fortíssima. É dessa altura o *boom* da *body art*, da arte da performance e da instalação.

7.1 O corpo (reivindica) fala

Neste capítulo, me debruço sobre dois trabalhos que usaram de uma linguagem mais agressiva para reivindicar esse lugar como pessoa(l), elucidado por Carol Hanisch. O corpo aparece como grande elemento estratégico. Tornou-se campo de batalha e atuou como veículo de/para crítica das estruturas do passado e também daquele presente, a viver um caleidoscópio social, cultural, político e económico inédito. Criaram-se novas ferramentas discursivas e imagéticas para tratar desse corpo. O radicalismo consistia no teor humano que emana da carne a partir da nudez, da dor, do contato com os mais diversos materiais, da participação do outro. É ação viva, sobre a vida.

O corpo surgiu como instrumento questionador dos valores sociais, morais, culturais em seus recortes de classe e raça. Tratando-se do corpo feminino, assuntos ligados à violência e opressão direta e indireta sofridas, alertaram sobre a singularidade dessas questões, uma vez que nunca são vivenciadas da mesma maneira. O corpo cria e recria imagens de si entre a natureza e a cultura. É dessacralizado e a arte será um dos meios para realizar essa espécie de exorcismo e também de viragem, quando o corpo passa a ser, finalmente, reconhecido como território do político também para as mulheres. Nesse sentido, é de lembrar que:

> Historicamente, a *Body Art* e a performance estão ligadas às ações realizadas pelas tendências das vanguardas europeias do início do século XX como as serenatas futuristas e as apresentações agressivas e sarcásticas feitas pelos dadaístas e pelos surrealistas. Mais tarde as ações da Body Art se tornarão mais amplas, ou seja, surgirão novos questionamentos sobre o Corpo como obra de arte e isso, posteriormente, irá se caracterizar como ações performativas ou Performance. O termo Arte Corporal remete, inicialmente a quase tudo que foi feito na História da Arte, mas Performance está ligada às tendências das Artes Visuais datada a partir de 1962 que buscam desfetichizar o corpo humano através de ações públicas, eliminando toda a

[432] *Idem, Ibidem.*

> exaltação à sua beleza aparente e trazê-lo à sua função mais elementar: ao de instrumento biológico perecível, ao mesmo tempo em que é veículo de representação do pensamento simbólico que fomenta os significados sociais.[433]

Retomando às origens da performance como prática artística e suas relações com a arte conceitual, acompanhou-se também o processo de desmaterialização da arte e da crítica ao objeto artístico como mercadoria. Em diálogo com o trabalho de Lucy Lippard, "Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972"[434], a historiadora da arte Viviane Matesco destaca que:

> Ao longo da década de 1970 a performance acaba por se impor como meio que se descola dessa busca de ideologia de um corpo libertário para tornar-se um processo mais intelectual. O processo inerente à arte conceitual retira o aspecto orgânico do corpo que passa a ser gradativamente compreendido como linguagem, como elemento mediante o qual o artista estabelece códigos e mensagens. Em um primeiro momento, o corpo ainda é referência para as características físicas, mas elas já estão cifradas por um formato de processo. Realidade efêmera, arte corporal se inscreve no universo estético da "desmaterialização da obra de arte" característica ao período. [435]

A autora ainda ressalta que o corpo em ação como expressão, datado da segunda metade do século XX, ajuda a desmoronar o estatuto tradicional dado ao corpo e também à obra, uma vez que criadores e públicos assumem novas posições no jogo do campo artístico. Ambos assumem novas funções: objeto, participante, mediador(a). O/A artista atua num duplo papel, como sujeito e como objeto, facto que consolida a ruptura das fronteiras entre os diferentes participantes do processo. Entretanto, sabe-se que esse papel é mais que *duo*, é "etc", conforme definição de Ricardo Basbaum[436]. Artistas são curadoras, teóricas, críticas, espectadoras.

Não se pode esquecer que a arte conceitual só existe a partir do pensamento de outrem, não somente de quem propõe aquela intervenção. Esse corpo (que também é mente) performativo se apresenta de várias maneiras e é registado sob suportes de naturezas diversas: fotografias, vídeos, textos, músicas, objetos, resquícios materiais e, fundamentalmente, em memórias. Acerca deste ponto, Matesco problematiza algumas questões:

---

[433]BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. "O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística". *In*: **Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Cachoeira, Bahia, 2010. p. 1201.
[434]Sobre o assunto. *Cf.* "Introdu(ação)".
[435]MATESCO, Viviane. "Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão". *In*: **Revista Poiésis**, n. 20, p.106-118. Dezembro, 2012. p. 112.
[436]Sobre o assunto. *Cf.* "Introdu(ação)".

> Se com a arte moderna rompe-se com a imagem do corpo ocidental idealizado por intermédio da fragmentação e da deformação, agora se afirma um corpo primário, supostamente fora de qualquer apreensão especular. Mas será que a ressurreição da carne implica em uma verdadeira quebra da moldura?[437]

Tratando-se do corpo da mulher, essa questão da moldura se faz como um dos grandes paradoxos da arte feminista. O que realmente muda na arte feminista? É uma questão de forma? De conteúdo? Ou trata-se mais do teor ideológico e político que ambientou essas obras? Sem dúvidas, a arte apareceu como um caminho para o processo de reelaboração das compreensões sobre os corpos femininos, entre criadoras e espectadores e espectadoras, bem como os usos sociais atribuídos à essa materialidade feita de carne e osso por uma cultura que é maior e oprime. Uma pergunta vem à cabeça. Quem serviu a quem? A arte serviu à uma estética nomeadamente feminista, onde conformou uma prática de denuncia que tem como mote central seu caráter subversivo e radical na arte ou feminismo ajuda a compreender um momento icónico da história da arte que tem as mulheres como protagonistas de uma prática que é "guerrilheira" em sua compreensão primeira? Considero que a resposta esteja entre os dois lados de uma mesma moeda: a questão da autonomia criativa e da autoria.

Há muitas discussões sobre o termo "performance" no campo artístico. Roselee Goldberg destaca que artistas possuem certa reticência ao usá-lo para designar seus trabalhos, uma vez que é contestado desde a sua origem. Primeiramente, a performance tem em sua construção conceitual um leque amplo e abrangente. Há uma condição híbrida da performance que é fruto da colaboração entre muitas disciplinas e áreas artísticas. Todavia, a prática acabou por ser reduzida a um campo que confere uma forma de arte ao vivo apresentada por artistas. Para a autora, a performance é mais que uma ação situada num determinado tempo e espaço e que será registado para a posteridade, é um "meio aberto com infinitas variáveis"[438]. Essas variáveis são elementos relevantes para pensar os usos da performance pelas artistas mulheres ou como uma estética de corporalidade transgressiva serviu para significar os feminismos naquele tempo histórico e na contemporaneidade, ou seja, análises a partir da lógica das intervenções feministas, como viu-se em Griselda Pollock. Não existem determinadas características que quando contempladas numa obra de arte, a configuram como feminista ou suas responsáveis como mulheres feministas. Se há nudez, não

---

[437]MATESCO (2012), *op. cit*. p. 106.
[438]GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance:** do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

faz daquele trabalho feminista. Se não há nudez, não faz daquele trabalho alienado das questões feministas de igual modo.

Com já foi dito na introdução desta tese, o que faz nascer uma obra feminista não é apenas o que a significa em sua matéria objetiva e concreta, ou seja, o produto final da ação ou objeto entre ser/parecer ser, mas sim, aquilo que o trabalho evoca enquanto pensamento e, consequentemente, como discurso e prática. Assim, a noção da existência de uma suposta estética feminista também traz o reverso da medalha: universos simbólicos criados e atribuídos como intervenções feministas acabam por entrar para o rol da "indústria cultural". De acordo com os filósofos Max Horkheimer e Theodor Adorno, na obra "Dialética do esclarecimento" (1947), a evolução do modelo capitalismo nas sociedades industriais do século XIX, propiciaram a criação de um mercado consumidor específico para os chamados "bens culturais". No contexto da ascensão de uma nova classe social (o proletariado), as estruturas sociais se alteram, com destaque para maneira de experimentar o tempo[439] (divisão do tempo do trabalho *versus* tempo do lazer) e de circulação do capital gerado pelas fábricas[440]. Naquela época, já existiam estruturas de entretenimento, todavia, eram frequentadas pelas classes com maior poder económico e prestígio social. Aos poucos, foi sendo fomentada uma cultura compartilhada pelas massas trabalhadoras, a cultura "popular", em separado à cultura "erudita". Essa segregação é histórica. A nomenclatura se repete, entretanto, transformações sociais dão origem a novas divisões classistas.

A rádio, o cinema e novas médias, que surgiram na virada do século XIX para o XX, atuaram como fundamentais veículos de comunicação e propagação para a "indústria cultural" (de e para as massas). Esses dispositivos ajudaram a incutir no imaginário social e coletivo novas necessidades e um forte desejo pelo consumo conformado pelas transformações de aspetos subjetivos e objetivos, o que Karl Marx em "O Capital" (1867) chamou de "o fetichismo da mercadoria"[441].

Ao longo do século XX e agora no XXI, pautas militantes passam a ser institucionalizadas e capitalizadas, penetradas na cultura de massa pela indústria cultural. O feminismo vem passando por esse processo de maneira cada vez mais latente. O mecanismo é

---

[439]THOMPSON, E. P. "Tempo e disciplina do trabalho no capitalismo industrial". *In*: **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

[440]HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. "A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas". *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de mass**a. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

[441]Para mais sobre o assunto. *Cf.* MARX, Karl. **O Capital**. Livro I - crítica da economia política: O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

simples: atuam a patir da eleição de personagens emblemáticos (um bom exemplo é o retrato da artista mexicana Frida Kahlo); reprodução de narrativas fundadoras (o bordão "não se nasce mulher, torna-se", de Simone de Beauvoir); e apelo pelo empoderamento a partir de acontecimentos cotidianos (no Brasil, menciono a morte da política e ativista feminista Marielle Franco). Essa massificação dos conteúdos a partir de uma lógica reducionista e, por vezes, alienada, é uma faca de dois gumes. Por um lado, dá maior visibilidade aos temas, principalmente, com o fenómeno das redes sociais que influencia a vida cotidiana das pessoas em todo o mundo. Entretanto, devido ao caráter incompleto em que os temas são tratados, o movimento pode perder muito de seu potencial crítico e revolucionário. De ações nomeadamente radicais, contra o sistema machista, misógino e opressor, que mata e condena mulher a um destino pré-determinado, o feminismo, por vezes, torna-se parte do sistema. Suas pautas são diluídas em bordões, camisetas, meras imagens reproduzidas em larga escala. Apesar de todos os estigmas que o feminismo carregou e ainda carrega, na contemporaneidade, ele também pode ser "pop".

> Atualmente, o discurso do empoderamento é um discurso articulado entre forças opostas, entre as discussões filosóficas do conceito para os movimentos feministas, e a mídia como instrumentalizadora desse empoderamento para produzir bens de consumo disfarçados de ideologia, de ideal. Esses bens de consumo abarcam desde produtos para maquiagem até os produtos produzidos pela indústria do entretenimento: revistas femininas, novelas, filmes, músicas e shows. O "empoderamento" é um conceito tornado igualmente pop, e como quase todo produto pop, sua função é facilitar o consumo imediato (e descartável) para que novas necessidades (produtos) possam ser criadas. O empoderamento feminista da contemporaneidade – através de sua disseminação entre as massas de forma superficial – transforma o feminismo em consumo: consuma o feminismo! E, a partir do consumo desse feminismo enlatado, você já é uma mulher empoderada. O empoderamento através do consumo. O feminismo como produto de venda. O empoderamento passou a ser um elemento agregador de uma pauta de lutas de movimentos sociais para ser um elemento segregado de luta e conquista individuais. O conceito de "empoderamento" passa então de refletir essa luta conjunta para refletir um narcisismo individual que se torna uma falsa política identitária, na qual quase qualquer coisa que se faça é entendido como um ato empoderador. [442]

Esse fenómeno também acontece, por exemplo, com as comunidades que promovem ativismo ecológico, grupos LGBTQI+ e o Movimento Negro. As empresas utilizam dos símbolos, das pautas e dos gostos compartilhados por esses "nichos" para atrair público e

[442]AMARAL, Fernanda Pattaro. "O fenômeno do feminismo pop do início do século xxi: um movimento de consumo ou estratégia de combate e ruptura?". *In*: **Revista do PPGCS-UFRB. Novos Olhares Sociais**. Vol. 2. n. 2, 2019. p. 43.

gerar novos mercados consumidores. *Green* ou *Pink* ou *Black Money*, é assim que ficou conhecido esse fenómeno de atrair o dinheiro de públicos específicos por conta da exploração capitalista de suas práticas sociais e ideológicas. A iniciativa, a partida, parece uma grande revolução, na medida em que finalmente acredita-se que há um olhar virado para essas questões, o que conforma respeito, apoio e força a essas lutas. Todavia, nem todas as empresas que se beneficiam com esse (neologismo) "*Color Money*", realmente se importam ou mesmo participam na transformação social que, em sua efetividade, necessita das estruturas dominantes também alteradas. Além de publicidades com casais gays, por exemplo, ou com a representatividade negra no mundo da beleza, o que essas empresas realizam em seu cotidiano? Usam materiais reciclados? Preocupam-se com questões ambientais e de preservação da natureza ou a exploram de maneira vulgar apenas a visar os lucros? Quantos trabalhadores incluídos no grupo LGBTQI+, mulheres, ou pessoas negras estão no quadro de trabalhadores? Quantos desses/dessas personagens ocupam lugares de liderança? São questionamentos fundamentais para pensar até onde vai o capitalismo quando se trata da obtenção de novos mercados, público alvo e produtos. A depender da responsabilidade social e sobretudo, ética, daqueles que acolhem pautas de movimentos sociais, como no caso do feminismo, o aspeto crítico e transformador não pode se deixar corromper pela indústria cultural, ou seja, pela alienação provocada pelo capitalismo e o esvaziamento da potência discursiva que carregam historicamente.

Assim, considero que os movimentos feministas das décadas de 1960 e 1970 e suas reverberações na contemporaneidade incutiram em mulheres artistas o desejo pela ruptura de modelos hegemónicos e o uso da performance, da videoarte e da arte conceitual serviu como uma grande estratégia para vincular discursos de maneira viva (metafórica e figurativa) como será visto na experiência artística da portuguesa Helena Almeida e a ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino.

7.1.1 Helena Almeida. “Ouve-me”, 1979

(Figura: 84)

Um corpo

Outra mulher

Uma fina parede

Que separa o “eu” (do) interior e (do) exterior

Atónita

Suplica através dos gestos

Uma necessidade:

Romper com aquela membrana através de um pedido

“Ouve-me”

Que também pode ser estendido para:

Enxerga-me

Sente-me

Cheira-me

Prova-me

Os cinco sentidos humanos

Despertar de uma natureza que é selvagem/extintiva/biológica?

Não!

Apenas ser

Mulher?

Não!

Humana

Enquanto materialidade e enquanto discurso

Sem censuras ou padrões

Sem pré/conceitos

Na construção de lugares de/para...

Existir

Ocupar

Resistir

Pequeno vídeo em preto e branco, com 3 minutos e 36 segundos, produzido em Super 8, no ano de 1979, na cidade de Lisboa. Uma pessoa aparece e desaparece por trás de uma fina camada branca com transparência. O corpo/sombra move-se num pequeno desacelerar do tempo do registo. Usando as mãos, vai de encontro à tal parede e abre a boca ferozmente, como quem tenta fazer um furo. A pessoa parece estar presa. Pelo movimento corporal agitado, demonstra vontade de libertação. Num dado momento, palavras são impressas. Este corpo tenta sair da imagem, romper a superfície como se este fosse um hímen, uma fronteira. O corpo molda-se e molda a sutileza do tecido. "Ouve-me", escrito com o dedo, surge rapidamente no silêncio de uma imagem em movimento e no centro dessa parede/membrana. Mensagem para o observador ou será para seu algoz? Um verdadeiro pedido de socorro. Há ansiedade. Há uma deslocação centrífuga, para fora da camada visual, onde esse corpo quer deixar de ser imagem ou representação? Assistir a isso pode trazer muitos gatilhos, sobretudo, para aquelas pessoas que já sofrem violências físicas e psicológicas. A mulher que já não quer ser imagem, ela quer comunicar, quer ser linguagem, quer constituir-se como pensamento audível. Há muita potência e vida na experiência de "Ouve-me" e múltiplas

associações podem ser arroladas entre a intencionalidade da artista e a receção da obra, tanto no tempo em que foi produzida, bem como na contemporaneidade.

"Não é uma realidade. É uma forma poética de fazer as coisas"[443], diz Helena Almeida numa entrevista em 2016, dois anos antes de seu desaparecimento. Nascida em Lisboa, em 1934, desde pequena esteve inserida nos ambientes das artes. Era filha de Leopoldo Almeida, importante escultor português do período do Estado Novo, que participou ativamente na conformação de uma estética Salazarista[444]. Estudou Pintura durante a década de 1950, na Escola Superior de Belas-Artes, em Lisboa. Durante o curso, conheceu e casou-se com o arquiteto e escultor Arthur Rosa (1926-2020), seu grande companheiro da prática e pensamento artístico. Tiveram dois filhos ainda em meio a formação de Helena Almeida, que acabou por atrasar a conclusão por conta da família em construção. Quando acabou o curso de Pintura foi até a famosa artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva pedir-lhe para ela ser sua tutora, que acabou por lhe arranjar outra[445]. A partir daí, pediu bolsa para a Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1964, ainda com os filhos pequenos, mudou-se sozinha para Paris, como bolseira. Lá, teve contato com a arte abstrata e outras correntes artísticas da passagem do moderno para o contemporâneo. Esteve um ano a ir ao cinema, às galerias e aos concertos[446]. Arthur Rosa ficou com os filhos em casa dos sogros que possuíam uma boa casa e condições económicas para manter a família em segurança e estabilidade.

Participou coletivamente, em 1961, na II Exposição Gulbenkian e pela primeira vez, individualmente, no ano de 1967, na Galeria Buchholz, em Lisboa. Lá, apresentou pinturas abstratas geométricas, de formas pouco convencionais, a sair dos limites da tela[447]. No ano seguinte, na mesma galeria, expôs uma série de trabalhos compostos pelo lado avesso dos quadros, transformados em janelas, bem como a partir de outras intervenções tridimensionais como a inserção de estores e portadas, sem paisagens a revelar. Sobre esta fase, destaco os seguintes aspetos:

---

[443]ALMEIDA *apud* MARGATO, Cristina. "Helena Almeida: *Vou vivendo a minha vida como se fosse eterna*". *In*: **Jornal Expresso**. Lisboa, 2016. Disponível em: https://expresso.pt/cultura/2016-10-16-Helena-Almeida-Vou-vivendo-a-minha-vida-como-se- fosse-eterna. [Último acesso em 05 de dezembro de 2021].

[444]Leopoldo Almeida foi responsável pela execução das esculturas que compõem o emblemático "Padrão dos Descobrimentos". Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 02: Ocupar".

[445]MARGATO (2016), *op. cit.*

[446]I*dem, Ibidem.*

[447]RAMOS, M. (coord.). **Helena Almeida: a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra.** Porto: Fundação de Serralves, 2015. p. 36.

> No início da sua carreira artística começa por mostrar um conjunto de peças dentro do registo abstrato, utilizando como suporte a tela. Trata-se de obras que retratam superfícies planas coloridas, com múltiplas formas geométricas que, pelas suas interseções, fazem nascer linhas que ressaltam movimento, quer pelo salto entre planos, quer mesmo pelas linhas formadas pela junção de cores. Nessa primeira fase, Helena Almeida foi, certamente, abraçada pelas teorias da escola de Paris, no sentido das "despaisagens", acrescidas às teorias cubistas dos meados do séc. XX. Posteriormente a esse tipo de abordagem, dita convencional, face ao território da pintura, Helena Almeida demonstra pensar na pintura de uma outra forma, ao tentar evidenciar as potencialidades do espaço da própria pintura. Isso significa que começa a pensar a pintura para além do formato da tela e condiciona o seu trabalho a todo o objeto e meio do qual a pintura vai dependendo.[448]

Dito isso, é interessante pensar que essa geração inicial dos trabalhos de Helena Almeida, que datam seu período como estudante e a ida à Paris são, sobretudo, pinturas abstratas, de formas geométricas, em estruturas diagonais e com domínio da cor. De acordo com Fernando Dias Rosa, essa produção tem sido negligenciada nas exposições antológicas da artista, entretanto, é lá que se encontra as aproximações à nova figuração e a génese da sua posterior produção[449]. Ou seja, o início do percurso tem preponderante impacto no que veio a ser seu grande trabalho com o corpo, o recorte e a imagem fotográfica.

Na virada para a década de 1970 inicia uma fase que lhe acompanhará até o fim de sua carreira: "mostrar o lugar e as preocupações em territorializar a pintura pelas afirmações plásticas tridimensionais", dito de outro modo, entender a pintura como lugar aberto e sem fronteiras[450]. Seu trabalho caminhou para a desconstrução do espaço pictórico e do quadrado branco da tela[451]. O grande símbolo dessa viragem conceitual está em "Tela rosa para vestir" (1969) (Figura 85). A artista vestiu-se de tela e posou para uma fotografia. Foi a primeira de muitas vezes que seu corpo se transubstanciou em obra, na sua compreensão mais tradicional: o suporte/tela. É nesse momento que procurou reavaliar os objetivos da arte e dos usos do corpo na arte contemporânea:

> A artista começa, aqui, a situar-se face ao dentro e fora, em que o de fora não é, de todo, o contrário do lado de dentro, assim como o objeto não será o contrário de pintura. [...] Trata-se de uma tela habitada e absorvida por um corpo que se apresenta como uma possível fuga aos ferozes limites do

---

[448]ANTUNES, Carla Pires e FERREIRA, António-Rui Pinto. "O dito e o não dito: itinerários urdidos na relação corpo e arte, a partir da obra de Helena Almeida". *In*: **Cenários**. n.11, Porto Alegre, 1° semestre de 2015. p. 85.
[449]DIAS, Fernando Rosa. **A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975) Volume 2: Parte III-IV**. Tese de Doutoramento. Escola de Belas-Artes: Universidade de Lisboa, 2008. p. 616.
[450]ANTUNES e FERREIRA (2015), *op. cit*. p. 86.
[451]SARDO, Delfim. **Helena Almeida, Pés no Chão, Cabeça no Céu**. Lisboa: Bial, 2004.

> formato da tela. Helena Almeida expande os limites e considera-os inexistentes na sua obra.[452]

A partir daí, Helena Almeida opta por uma prática multidisciplinar e propõe uma nova versão do corpo representado, através do uso do vídeo, da fotografia, da pintura, do desenho, da instalação e da performance[453]. Nesse trânsito, há uma aparente representação de autenticidade, ou seja, do acontecimento singular. A fotografia surge como registo de um segundo, que é único e irreproduzível, no tempo cronológico do acontecimento. A pose está contaminada por uma disposição coreográfica e de irregularidade do corpo. Este aparece dobrado, deformado pelo uso de vestimenta neutra, ou pelo enquadramento que o mutila (fragmento das mãos, dos pés, ou do tronco, por exemplo). Esse corpo é teatralizado, pois existe certo planeamento das cenas. Parece ensaiado. Há uma força entre a espontaneidade da captura fotográfica, bem como da repetição que obriga uma preparação prévia da artista para articular o que pensou com o resultado da fotografia. A fotografia enquadra, é uma escolha instantânea e "eterniza" um presente que não tem princípio, nem fim, que se configura apenas como um instante verdadeiro ou forjado. Acerca da repetição e na natureza serial da obra de Helena Almeida, Delfim Sardo destaca que:

> Em Helena Almeida, a natureza serial de cada obra reside no método criativo da artista, que trabalha sempre a partir de situações que são primeiro desenhadas, posteriormente filmadas e só então fotografadas. Cada imagem é uma parte num contínuo que possui uma qualidade interna performativa porque lida com uma sucessão de poses que a artista toma como momentos da exploração de um problema: a relação com objetos, a variação de situações em torno de adereços, a relação entre o interior e o exterior, etc. Frequentemente, as suas obras constituem séries que possuem início e fim, como momentos de uma progressão, outras vezes são progressões abertas [...]. Ainda no caso de Helena Almeida, a recursividade do mesmo lugar no ateliê onde as imagens são captadas transforma a sua obra numa hípersérie, ou seja, numa infinda e inconclusiva série de séries na qual se inscreve a amplitude humana do seu trabalho e onde são reconhecíveis as questões de género, a presença da morte, a temática da dor ou do envelhecimento, a questão identitária – enfim, todas as enormes questões que humanisticamente enformam o seu trabalho, nunca pomposamente tratadas em cada série individualmente. A série é, portanto, a metodologia segundo a qual cada imagem outorga campos de mais-valia de sentido pela metodologia da vizinhança, especializando a obra no sentido da intensidade.[454]

---

[452]ANTUNES e FERREIRA (2015), *op. cit*. p. 87.
[453]*Idem*, *Ibidem*. p. 87.
[454]SARDO, Delfim. **O Exercício Experimental da Liberdade Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: Medium e Transcendentais da Arte Contemporânea.** Tese de Doutoramento. Colégio das Artes: Universidade de Coimbra, 2012. p. 280.

Num duplo processo criativo, a artista passou para as intervenções dessas imagens repetidas a partir do uso da pintura, do desenho e da linha. Há uma pós-produção, realizada para atingir certo controlo sobre a representação desse corpo-obra, como se pode observar na série "Pintura Habitada" (1975-1977), com sete fotografias em preto e branco e pintura acrílica azul o uso da cor azul para conformar uma nova realidade à proposição artística (Figura 86). A partir daí estabelece jogo sutil entre documentar um gesto e pintar sobre uma fotografia, não mais sobre a tela em branco. A artista conforma um trânsito possível entre aquilo que é representado e aquilo que é apreendido pelo observador, rompendo com as categorias artísticas convencionais que limitam o fazer[455].

A grande peculiaridade em Helena Almeida é a dedicação exclusiva ao uso do seu corpo como ponto de partida para produzir obras alusivas às representações humanas em suas complexidades gestuais, sensoriais, mentais e, acrescento, metafísicas. Em 1979, "Ouve-me" fez parte de uma série maior, composta por outras fotografias cuja temática foi apresentada de autênticas. É de salientar que este trabalho apresenta-se ao público como uma vídeo-instalação. Acerca deste tipo de expressão, a artista e investigadora portuguesa Ana Rito Rodrigues em "Stillness - Entre o copo e a imagem. Notas sobre o híbrido na vídeo-instalação" (2011) destaca que:

> Na década de 60 surge uma nova expressão artística que coloca em relação o vídeo, a imagem projectada, e o espaço: a instalação vídeo. Um conjunto de ecrãs, colocados num mesmo local, convidam o espectador a entrar e a experienciar o espaço da vídeo-instalação como um palco "outro", num diálogo entre espaço real e espaço virtual, entre corpos reais e corpos virtuais, entre tempo real e tempo virtual.[456]

Ainda completa que a vídeo-instalação relaciona duas linguagens: a cinemática e a performativa, facto que auxilia na instauração de um novo paradigma do olhar, que coloca em cena o corpo do espectador em seu processo perceptivo. Para a autora um novo espaço é criado: o espaço multi-dimensional e descontínuo: "estando o corpo do espectador em relação direta com o dispositivo, logo em tempo real, e o mesmo corpo em confronto com os tempos virtuais da imagem projetada"[457]. Ao levar em consideração esses aspetos entre forma/suporte/conteúdo, é de destacar que "Ouve-me" é um trabalho artístico que

---

[455]PIRES, Lara Vanessa Casal. "Pintura Habitada de Helena Almeida: entre um antes e um depois". *In*: **Revista Estúdio**. Artistas sobre outras Obras, 6 (12), 2015. pp. 184-189.
[456]RODRIGUES, Ana Rito. **Stillness - Entre o copo e a imagem. Notas sobre o híbrido na vídeo-instalação**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes: Universidade de Lisboa, 2011. p. 54.
[457]*Idem, Ibidem*. p. 55.

problematiza o *status quo*, na transgressão dos limites e convenções do que é a imagem enquanto superfície e no rompimento do espaço pictórico. Há um enorme valor de ação afirmativa para sua geração e contemporaneamente, sobretudo, por se tratar de uma subjetividade que é feminista de modo involuntário, num corpo artístico educado no polimento e, circustanciamente, numa espécie de esvaziamento ideológico.

Helena Almeida parece testar a ilusão da verosimilhança e também da coisificação dos corpos representados, condição essencial da prática da pintura figurativa. A identidade-subjetividade daquele ou daquela que é pintada, fotografada, filmada, encontra-se em suspensão no acontecimento/obra. Naquele lugar humano representado e apresentado ao público, destaca-se mais o valor plástico da substituição de corpos, ou seja, da estetização de um ícone/figura e da representação em detrimento da realidade da pessoa ali representada. A expressão "ouve-me" funciona como um eco da impossibilidade de realmente existirmos como meros simulacros, como formas sem memória, sem afetos, sem dúvidas e hesitações, sem medos. O imperativo ocupou espaço mas acabou por morrer nas redundâncias da permanente reencenação.

Em todos os seus registos/obras, Helena Almeida aparece com indumentária simples, tradicional de muitas mulheres portuguesas, onde a sua identidade sugere "formas diversas de questionamento em relação aos aspetos mitológicos e simbólicos da cultura tradicional inerente à própria condição da mulher"[458]. Uma mulher a suplicar por voz, por escuta, desde o título ao conteúdo. Quando indagada sobre o aspeto feminista deste trabalho, sobretudo, uma vez "que são as mulheres que se queixam mais frequentemente de não serem ouvidas"[459], a artista afirma: "Também pode ser um homem! Esses trabalhos não têm nada de feminista. Têm a ver com o querer que me oiçam e me vejam. Têm a ver com coisas interiores"[460]. Não se pode deixar de refletir que Helena Almeida, foi uma mulher que esteve cercada de privilégios, sobretudo, no que concerne ao acesso à educação e à cultura. Pôde exercer suas atividades com apoio familiar para o cuidado dos filhos, por exemplo, bem como recursos financeiros capazes de sustentar seu desejo pelo mundo artístico.

Apesar de colocar abertamente seu trabalho longe do feminismo, a série "Ouve-me" se enquadra numa análise feminista da prática artística e das transformações que as lutas

---

[458]FONSECA, Rui Pedro Paulino da. "Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal". *In*: **Estudos Feministas**. 21 (3): 496, setembro-dezembro, 2013. p. 1017.
[459]Trecho da pergunta de Cristina Margato. MARGATO (2016), *op. cit.*
[460]ALMEIDA *apud Idem*, *Ibidem*.

imprimem na sociedade e em como a mulher é percebida como sujeito de sua própria história. O feminismo tem tudo a ver com o trabalho de Almeida, uma vez que a permite propor, sensibilizar, com liberdade e autonomia criativa, ao exercer seu direito pela autoria e originalidade. Entretanto, a cortina de fumaça dos privilégios acaba por deslegitimar ou considerar que esses discursos reivindicatórios não falam também sobre elas, como acompanhou-se nas narrativas de Emília Nadal, ao afirmar que nunca sofreu preconceito por ser mulher, quando ela mesmo diz que naquela época, o que era feito por mulheres era considerado fraquinho[461]. São os paradoxos que envolvem teoria e prática feminista *versus* as apreciações errôneas e alienadas sobre seus objetivos de transformação social. É de se destacar que "Pintura Habitada" (1975) foi autorizada a participar da importante mostra de arte feminista "WACK! Art and the Feminist Revolution", entre 2007 e 2008.

Acerca do momento histórico e político compartilhado por essas mulheres artistas portuguesas, Rui Pedro Fonseca, no texto "Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal" destaca que:

> Até ao dia 25 de Abril de 1974, a arte portuguesa atravessava um relevante momento mercantilista, com a atribuição de prémios; com a abertura de novas galerias; as instituições artísticas tinham extensos programas que aliciavam o público e encontravam-se perfeitamente ativas e empenhadas. Algum coletivismo exagerado de 1975 seria substituído por um igualmente exagerado individualismo, que se confundiu com o vedetismo baseado nas cotações. Também um excesso de vigilância ideológica foi substituído, pouco a pouco, por um excesso de vigilância anti-ideológica.[462]

O que o autor chama de "vigilância anti-ideológica" também pode ser compreendido como alienação ou ressignificação de pautas não consensuais à nível político em recente transformação. Nesse sentido, arte, política e feminismo se cruzam. O crítico António Rodrigues em "Anos 60: anos de ruptura" destaca que o campo artístico português daquela época passou pelo processo já mencionado de expatriação da arte nacional em detrimento de um olhar internacional[463], também se assistiu à viragem para uma centralidade dos e das artistas no processo criativo, a partir de um livre trânsito de referências. Um terceiro ponto fundamental diz respeito à apreciação da arte como agente da cultura e na construção de uma nova visualidade compartilhada: entre a "Nova Figuração" e a "Nova Abstração"[464]. Por meio

---

[461]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 02: Ocupar".
[462]FONSECA (2013), *op. cit*. p. 1017.
[463]Sobre o assunto. *Cf.* "Grau 01: Existir".
[464]RODRIGUES, António. Catálogo de Exposição. **Anos 60: anos de ruptura**. **Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta**. Lisboa: Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte, 1994. s/p.

da afirmação do poder dos símbolos a partir das imagens, dos gestos e dos objetos, os nomes de Paula Rego, Lourdes Castro, Clara Menéres, Ana Vieira, Ana Hatherly e Helena Almeida aparecem como as grandes referências da criação dessas novas imagens de/para a arte portuguesa entre o ambiente nacional e estrangeiro.

Outro ponto a refletir, tratando-se dos feminismos em Portugal, o trabalho "Ouve-me" de Helena Almeida, apesar de ter sido produzido a posteriori, faz-me lembrar imediatamente da primeira manifestação feminista registada em Portugal depois da Revolução dos Cravos. Em 13 de janeiro de 1975 (no Ano Internacional das Mulheres), o Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), em parceria com Movimento Democrático das Mulheres (MDM, organizou uma ação simbólica que consistia no atear de uma fogueira, onde seriam queimados símbolos da opressão feminina, como revistas de conteúdos pornográficos, livros de autores machistas, brinquedos sexistas, objetos de lidas domésticas e até mesmo previa a destruição do código civil português[465]. Tudo aquilo que representasse a mulher como "fada do lar" deveria ser destruído em ambiente público, como protesto e tática de guerrilha para a promoção da transformação social.

Maria Teresa Horta, uma das "Três Marias", em entrevista datada de janeiro de 2021, relembra o ocorrido. "Decidimos que uma das mulheres iria vestida de noiva, uma outra de dona de casa e uma terceira de *vamp*. Queríamos desconstruir os estereótipos à volta das mulheres"[466]. Entretanto, no dia 11 de janeiro, o jornal "Expresso" publicou na primeira página uma notícia intitulada "Strip-tease de contestação organizado pelo MLM", com o seguinte conteúdo:

> De acordo com informação fidedigna, D. Francisco Manuel de Melo ombreará com o Marquês de Sade, com Moravia, com Kahn, o velho mestre dos adolescentes púberes, na fogueira do MLM (chiu! Cardoso Pires não te mexas agora). Assistiremos ao strip-tease de uma noiva, de uma dona de casa e de uma vamp que darão a flor de laranjeira, o avental e o biquíni como pasto às chamas. Qual o papel que caberá à pan-sexualista Maria Teresa Horta, como lhe chama a mais recente edição do Mundo Português, a pérola dos periódicos da língua portuguesa, que é preciso ler para crer?

---

[465]MAGALHÃES, Maria José. "Correntes feministas". *In*: FERREIRA, Eduarda *et a*l. **Percursos Feministas: Desafiar os tempos**. Lisboa: Ed. UMAR Universidade feminista, 2015. p. 98.

[466]Trecho da fala de Maria Teresa Horta para o artigo de CARNEIRO, Mariana. "13 de janeiro de 1975: Maria Teresa Horta lembra dia em que violência machista saiu à rua". **Jornal Esquerda**. Lisboa: 13 de janeiro de 2021. Disponível em: https://www.esquerda.net/artigo/13-de-janeiro-de-1975-maria-teresa-horta-lembra-dia-em-que-violencia-machista-saiu-rua/72198. Último acesso em 14 de dezembro de 2021.

No dia 13, cerca de quinze feministas preparavam-se para a iniciativa. Entretanto, um grande grupo de homens subia o Parque Eduardo VII. De acordo com Maria Teresa Horta, elas estranharam a situação, mas não a associaram à notícia publicada pouco antes[467]. Também havia duas mulheres com cartazes contra o aborto, mas acabaram por ser alvo da multidão de homens que ali se acumulou. Recorda o momento em que as feministas foram insultadas, agredidas e perseguidas pelos homens que faziam frente e desqualificaram as ações das mulheres. Noutra notícia datada de 13 de janeiro de 2010, o "Diário de Notícias" publicou a descrição do ocorrido em 1975 pela ótica de Célia Metrass, ativista feminista portuguesa e co-fundadora do MLM:

> A manifestação é descrita por Célia Metrass como um não acontecimento que acabou por ficar na história, sobretudo, pela violência. "A manifestação não se realizou. O facto de ser impedida foi marcante para as pessoas", que apesar dos acontecimentos daquele dia "continuam a pensar erradamente que foram queimados sutiãs", diz a feminista que esteve do Parque em 1975. Naquele dia, as mulheres foram agredidas pelos homens que tentavam travar o protesto. "Eles despiram mulheres e tentaram espancá-las por quererem manifestar-se contra a opressão da época", acrescenta. Mesmo as mulheres "que saiam dos seus trabalhos e hotéis vizinhos foram envolvidas", recorda. O dia terminou com as manifestantes a fugir temendo pela sua vida e a dos filhos.[468]

Esse episódio demonstra bem como naquela altura, apesar da queda do regime fascista de Salazar e muitos desenrolares sociais e culturais, inclusivamente, no mundo das artes e na participação feminina mais ativa do que nunca no país, ainda havia muitos limites e a "escuta" aos problemas-reivindicações-desejos femininos não era uma questão dada/conquistada/partilhada pelas mulheres privilegiadas ou não. Naquela altura, ser feminista era um verdadeiro ato de guerrilha política, ato vulnerável à violência, à ironia e cinismo, ato precário de tomada heroíca do presente, de afirmação protagonista de sujetividades que não pedem licença (ao pai, ao marido, ao companheiro, ao namorado, ao colega de trabalho) para falarem e sobretudo para exigirem que a sua opinião seja ouvida, pensada, levada a sério. Este era um preço que nem todas as mulheres queriam pagar/enfrentar. Apesar dessas contradições e paradoxos, existem ações que mesmo sem ser consideradas nominalmente como feministas, o são em seu conteúdo simbólico e ideológico

---

[467]*Idem, Ibidem.*

[468]s/a. "Manifestação entra para a história por queima de sutiãs que nunca aconteceu". **Diário de Notícia**s. Lisboa: 13 de janeiro de 2021. Disponível em: https://www.dn.pt/portugal/norte/manifestacao-entra-para-a-historia-por-queima-de-sutias-que-nunca-aconteceu-1468512.html. Último acesso em 14 de dezembro de 2021.

transformador. "Ouve-me" ainda é um apelo para muitas mulheres, no seu corpo em transe para fora do quadro, num potencial *loop* do irreversível, ela já não será silêncio, resignação, passividade, medo. O que vemos é um grito a tornar-se pensamento, biologia. É o movimento a tornar-se falta de ar, na totalidade de se querer ser. Enquanto obra de arte, sustenta um discurso feminista de transformação social que é histórico e que ecoa até hoje. O "também pode ser um homem" é uma frase desmobilizadora mas, sobretudo, repercute o medo da agressão institucional de um sistema de recepção e crítica de arte dominada por homens. O policiamento não-ideológico acentua a evidência de que as contradições de uma autora podem estar latentes (ou ativas) na sua obra mas, não a definem. A obra só acontece realmente, enquanto estrutura lida, tentativamente decifrada, discutida, complexificada, "estranhada e entranhada", através da alteridade, desse outro que a artista não consegue ser, não poderá ser. Sobre o fazer artístico que se torna, involuntariamente, político, apesar de bradar aos céus a sua inalienável autonomia, a sua soberania perante a politização do estético-muito poder-se-ia elaborar. Compreende-se esta performance para a câmera como a reverberação acidental, a onda de choque colateral que é o desejo de sair-se do silêncio, de acontecer-se, no espaço-tempo histórico, onde ser mulher não é uma condenação à exclusão, à humilhação, à culpa e sobretudo ao medo da violência.

Em 2021, a videoperformance "Ouve-me" participou da exposição "Tudo o que eu quero: Artistas portuguesas de 1900 a 2020". Apresentada no último núcleo da mostra, juntamente de outros trabalhos da artista portuguesa Ana Vieira (1940-2016), onde refletiu-se sobre diferentes aproximações à ideia de fusão entre artista e obra. Ambas atuaram e se afirmaram como autoras e também como modelos, conformando corpos que se relacionam e ativam outros corpos.

Participou ao lado de Helena Almeida na mostra WACK! a artista brasileira Sônia Andrade (1935). Foi uma das pioneiras da *videoarte* no Brasil e seus trabalhos usam de estratégias do humor, crítica política e apropriação cultural para quebrar paradigmas visuais basilares do imaginário ocidental. Os trabalhos "Untitled" (1974-1977) são uma série de vídeos onde a artista crítica à televisão e às mídias por incutir do espetador certa passividade e alienação na conformação de visões de/para o mundo (Figura 87). De acordo com Isadora Mattiolli, a partir de entrevista realizada com Sônia Andrade, a artista destaca que:

> [...] se incomoda com o rótulo feminista em sua produção de vídeo, pois é uma forma de apagamento da vivência ditatorial – com a qual, seus

> trabalhos também dialogavam – por teóricos, que não levam em consideração o momento político brasileiro, em suas avaliações críticas.[469]

Contemporaneamente, trago os trabalhos da artista portuguesa Ana Rito (1978), "Esse" (2007) e "Aktion" (2011) e "Sim-Não" (1996), de Cristina Mateus (1968). O primeiro, uma espécie de recital poético a utilizar como "voz" apenas os movimentos de um corpo feminino despido, apresentados em ambiente controlado/enclausurado e registado através de imagens vídeo. O segundo, utilizando de uma estética sóbria, com o uso do preto e branco e de sons ambientes, insere o corpo feminino em espasmos, numa cova feita na areia da praia, de maneira crua e sensível. O terceiro consiste em duas televisões, frente a frente dispostas, com vídeos a dizer "sim" e "não", um para o outro. Numa relação entre linguagem, corpo e silêncio, a artista problematiza os espaços entre as coisas, os corpos, bem como a referência técnica do vídeo como uma sucessão de entre-imagens.

---

[469]MATTIOLLI, Isadora Buzo. **O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Instituto das Artes: Universidade, 2017. p. 29.

7.1.2 Anna Maria Maiolino. “É o que sobra”, 1974

(Figura 88)

Uma mulher

Por pedaços

Em pedaços

Uma tesoura

A cortar o ato de cheirar

A cortar o ato de sentir

A cortar o ato de enxergar

Um tipo de ritual?

Não…

Denúncia e crítica

Cinismo é também um tipo de ironia

Dos silenciamentos, da opressão, da censura

Não apenas da mulher, de todos, todas e todes

Sarcasmo

O medo do sentir

A esperança da salvação
Da igualdade e da equidade
Da destituição de todas as assimetrias
Sejam elas do sexo,
Do género,
Da diferença.

Somos todos ciborgues, já proclamava Donna Haraway
Ou seríamos xenofeministas?

Na desconstrução de sistemas que oprimem e mutilam
Apenas ser o que sobra

Ser…
É o que sobra.

Uma sequência fotográfica em preto e branco que reverbera uma ação, que é simbólica e também poética Um rosto em primeiro plano junto a uma grande tesoura. Cortar. Mutilar. Retirar partes do corpo que representam os principais sentidos. Ver, ouvir, cheirar, falar. A expressão da personagem é serena. É uma ação consciente, ela demonstra desejar aquilo. Porque alguém haveria de sacrificar seus próprios sentidos? Denúncia. Aliada à ideia de corpo coletivo, como representante de um todo complexo insatisfeito, que pede por transformações. Pelo direito a ser ouvida, de se expressar e de ser vista como "alguém". Em "É o que sobra", Anna Maria Maiolino usa de seu corpo como mediação de uma mensagem que não é só dela, nem somente das mulheres. Como artista, transfigura-se de todos aqueles que se viam com suas liberdades em colapso, para demarcar uma posição que era compartilhada, frente aos acontecimentos políticos brasileiros na virada da década de 1960 para a de 1970, sobretudo de censura à liberdade de expressão em suas diferentes camadas discursivas (artes, política, sociedade, gostos, padrões, educação, etc).

Anna Maria Maiolino nasceu no ano de 1942, em Scalea, na região da Calábria, Itália. Atravessada pelas heranças dos conflitos da Segunda Guerra Mundial, ainda criança, no ano de 1954, emigrou com a família para a Venezuela, local onde viveu sua adolescência. Aos 16

anos, inscreveu-se no curso de Arte Pura, na Escola Nacional Cristobal Rojas, em Caracas, capital venezuelana. Lá, segundo discurso da própria artista, foi momento de descoberta no âmbito da arte e como pessoa[470]. Chegou ao Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, em 1960 e continuou sua formação artística, a frequentar como ouvinte no curso de pintura, com o artista e professor Henrique Cavalleiro, na Escola Nacional de Belas Artes. Também frequentou as aulas de Apreciação Estética com o artista Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM-Rio). Teve contato com a xilogravura de cordel numa das idas à biblioteca da ENBA, e considerou aquela prática crítica e vinculada às raízes de uma suposta arte popular brasileira (interesse que fazia parte do imaginário artístico brasileiro desde o contexto da Semana de Arte Moderna em 1922). No ano seguinte, matriculou-se no curso de Gravura em Madeira na ENBA e estudou gravura com o artista modernista Adir Botelho. Como estudante, fez parte da geração que concebeu a Nova Figuração, um movimento de reação à prática da abstração e de reação ao momento político perigoso que se conformava nos anos iniciais da década de 1960. Realizou primeira exposição individual com xilogravuras, apresentada na na Galeria Goeldi. Ainda enquanto era estudante, casou-se com o também artista Rubens Gerchman, em 1963, com quem teve dois filhos. Desde o início de sua trajetória, Maiolino esteve sempre vinculada às questões políticas vivenciadas no país. Trouxe de maneira lúdica as suas visões de mundo e sua reação ao momento que não era favorável à liberdade criativa. Dessa altura menciono os trabalhos: "Herói" (1966) (Figura 89), em alusão e crítica aos militares, a violência e a repressão da Ditadura Militar Brasileira, "Glu-Glu"(196) e "Anna" (1967), composições de cunho mais pessoal, acerca de seus papéis como mulher-mãe-esposa.

O grupo do qual fazia parte, o Nova Figuração, tornou-se fundamental referência para quem estuda a prática, bem como o ensino de arte no Rio de Janeiro das décadas de 1960 e 1970. Usando de referências da Pop Art americana, construíram trabalhos com cores e formas bem definidas ou mesmo com o uso de produtos que circulavam na cultura de massa, para reivindicar por novos caminhos para a arte brasileira. Em janeiro de 1967 assinou o manifesto: "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda" junto com Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape e outros artistas do período, que anunciava as seguintes diretrizes para a arte:

---

[470]MAIOLINO, Anna Maria. "Tudo começa pela boca". Entrevista de Anna Maria Maiolino. *In*: **Arte & Ensaios**. n. 29, 2015. p. 7.

> **1)** Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária clara e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem. **2)** Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor. **3**) Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas. **4)** No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto fôr institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação de vanguarda. Em sua amplitude e em fase de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação. **5)** Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use tôda a experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações de alienação cultural. **6)** Nossa proporção é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quando deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética. **7)** O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade. 8) Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.[471]

Havia naquela geração uma vontade de ruptura com padrões de/para o fazer artístico moderno, que apesar de surgir como crítica à uma arte antiquada, de imitação da natureza e traduziam os interesses da elite/nobreza patrocinadora, acabou por esvaziar seu pensamento inovador acerca da forma e da materialidade como eixo fundamental da composição. O contemporâneo surge dessa vontade por uma nova vanguarda, ou melhor, de uma *metavanguarda*, como acompanhou-se em "Teoria da guerrilha artística", de Décio Pignatari[472]. A arte deveria agir como *antiarte*, feita de corpo, em corpo, para o corpo, de quem a produz e de quem a experimenta. A participação popular era essencial para que o

---

[471][Grifo meu] "Declaração de princípios básicos da vanguarda (1967)". *In*: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. pp. 149-150.

[472]PIGNATARI, Décio. "Teoria da guerrilha artística". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 04 de junho de 1967.

espírito crítico, acionado através das proposições dos artistas, pudesse ser motor para uma efetiva mudança social. É dessa época que também surge a ideia de "artista marginal", onde atuavam de maneira radical, visceral, agressiva, para promoção de novas relações entre arte, vida e política. Eram aqueles/aquelas personagens que vivem à margem de um sistema de arte que envolve o mercado e uma estética burguesa aliada ao "bom gosto". Outra novidade foi a vontade pelo registo escrito acerca do mundo da arte. Seja por meio da crítica de arte, que passou a ser escrita entre os e as artistas, bem como cartas, manifestos, textos e enunciados teóricos, colunas em jornais. Foram muitas as maneiras encontradas de transpor a ideia da cópia da natureza e da mera forma como paradigma para a arte, que naquele momento queria seu lugar enquanto pensamento-conceito.

Sabe-se que no Brasil, houve um enorme movimento de emigração espontânea da parte dos e das artistas. Países da Europa, bem como os Estados Unidos, foram os principais destinos. Portugal, antes do 25 de Abril de 1974, não se configurou como uma opção interessante para aqueles que queriam sair do Brasil. Sobre os grupos de artistas que continuaram no país, a partir de ações individuais ou coletivas, atuaram numa verdadeira linha de frente. Empreenderam resistência inédita, a partir do uso do mundo das imagens, às condições opressivas e coercitivas vigentes, promovendo o que Reynaldo Roels Jr e Joaquim Ferreira dos Santos no artigo "A arte do AI-5 hoje" uma espécie de "arte armada" ou de "luta artística". Essa luta à que os escritores se referem está nas origens do que veio a ser chamado de arte conceitual[473]. Naquele momento, o que importava não era tanto o que se fazia, mas o próprio ato de o fazer, as ideias envolvidas e arremessadas ao público, que, por vezes, não tinham os recursos possíveis para decodificar a mensagem. É nesse momento que o corpo ganha o verdadeiro protagonismo, como comunicador de ideias e de crítica ao *status quo* que era perturbador, principalmente depois de 1968.

No emblemático ano do decreto do AI-5, foi o momento em Maiolino obteve nacionalidade brasileira e mudou-se para os Estados Unidos. Praticou o que a pouco referi, uma espécie de exílio espontâneo, comum à elite artística da altura. Chamo de elite pois não eram todos os/as artistas que podiam realizar tal feito. Era preciso recursos financeiros ou oportunidades no exterior, como no caso de Maiolino e Gerchman. Ele havia recebido uma bolsa de estudos como prêmio ao Salão Nacional e a família se instalou em Nova York

[473]FERREIRA (2006) *op. cit*. p. 183-184.

durante alguns anos. Para Maiolino, lá era o centro de excelência e de efervescência artística[474].

Uma peculiaridade da trajetória de Maiolino é a sucessão de ruturas territoriais durante seu percurso de vida e consequentemente, artístico. Diferente das demais artistas estudadas ao longo da tese, que ficaram no Brasil ou Portugal em toda sua carreira, bem como aquelas que emigraram durante anos específicos, sobretudo, os de pós-formação artística, Maiolino viveu em países cujas as histórias políticas foram bem peculiares (Itália, Venezuela e Brasil). A obra artística de Maiolino carrega essas histórias. O pessoal é político e o político é artístico, para ela. Entretanto, nem sempre há espaço para o desabrochar de todos os vieses. Durante o tempo que viveu nos Estados Unidos, o papel pessoal de mãe e trabalhadora ganhou maior espaço do que o de artista, entretanto, afirmou que sempre recebeu apoio de seu marido[475]. Gerchman incentivava e divulgava seu trabalho pelos pares do campo artístico americano, que era bastante heterogéneo e cosmopolita. Retornou ao Brasil em inícios da década de 1970 e em 1973 realiza exposição individual no Rio de Janeiro, intitulada "Lugares e Memória", na Galeria Grupo B. Durante essa época, mergulhou no campo da experimentação, a partir do uso de diferentes suportes e meios: fotografia, performance, vídeo, pintura, desenho, gravura, escultura e instalação.

O trabalho "É o que sobra" surge justamente nesse contexto. O corpo foi o grande aliado da guerrilha artística. No cenário internacional, menciono as performances de "Cut Piece" (1964), da japonesa Yoko Ono e "Rhythm 0" (1974), de Marina Abramovic, que trataram sobre a fetichização do horror e da dor, sobretudo, ao se tratar do corpo feminino. Maiolino em "É o que sobra" trata desse aspeto do fetichismo. Isadora Mattiolli, destaca que:

> Maiolino, em entrevista, comenta que o corpo feminino como objeto de desejo e fetichismo masculino, foi o ponto de partida para que as mulheres começassem a elaborar propostas artísticas. Para a artista, o uso de seu corpo não surge a partir de uma representação individualizante ou uma representação de si como sujeito, mas simboliza um corpo coletivo, uma situação compartilhada durante a década de 1970. Além da questão fetichista, Maiolino menciona as ditaduras na América Latina. Sobre a série

[474]De acordo com Anna Maria Maiolino "Fiquei dois anos e meio cuidando de duas crianças – uma de dois, outra de quatro anos, sem ajuda nenhuma. O projeto de começar a ganhar meu dinheiro era também importantíssimo. Tinha que ganhar meu sustento. Não podia ir a lugar algum porque tinha que pedir dinheiro a meu marido: "quero comprar tinta e papel". Não dava. Então havia tantos projetos. O indivíduo não é só um projeto da arte. O indivíduo tem muitos desejos, é um monte de projetos. Por isso digo em meus escritos que me fui construindo como pessoa. Eu tinha que ter casa, filhos... ser dona de casa. Acho que sou muito voraz por ser composta de muitos desejos". *Cf.* MAIOLINO (2015), op. cit. p 11.

[475]*Idem, Ibidem*. p 12.

> de três fotografias "É o que sobra", ela argumenta que "a coisa estava tão ruim" que só restava cortar a língua e furar os olhos. "Eu estou pensando a representação do meu corpo, como um corpo coletivo. Porque na verdade estou falando de sofrimento de criação com a censura".[476]

Na passagem para os anos de 1970 representaram uma viragem fundamental para a prática artística no Brasil, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo. Menciono os trabalhos de artistas contemporâneos à Maiolino que usaram do radicalismo como linguagem central de repúdio ao contexto social e político brasileiro: "Seja marginal seja herói" (1968), bandeira-poema de Hélio Oiticica; "Bela Lindonéia" (1966), de Rubens Gerchman; "Quem matou Herzog?" (1975); "Trouxas Ensanguentadas" (1970), de Artur Barrio. Usavam da estratégia do exibicionismo, do insulto, do cinismo, da rebeldia, do individualismo, da agressividade, da vida privada e pública. Artur Freitas em "Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973" (2007) relembra que durante os primeiros dias de 1970, o crítico de arte Frederico Morais escreve uma retrospectiva ao ano anterior e destacou que:

> [...] no cenário artístico nacional, a "realização de uma série de trabalhos que" - segundo ele - "colocaram a arte brasileira em novo e significativo estágio cultural". Note-se, antes de tudo, que na raiz desse argumento, em conformidade com o imaginário político dos anos 60, havia um entendimento, digamos, "etapista" do tempo e da história, uma espécie de certeza "revolucionária" que parecia delegar a cada novo gesto uma feição definitiva, basicamente voltada à fundação de novos "estágios" da experiência humana. Eram tempos difíceis, de fato, mas por isso mesmo utópicos e libertários. Vivia-se ainda, em larga perspectiva, o emblema comportamental de 1968, acrescido da vigência, no caso brasileiro, de uma ditadura militar.[477]

Acerca desse período, no que se refere ao estatuto da mulher, Anna Maria Maiolino considera fundamental pensar como os acontecimentos ligados às ações dos movimentos feministas devem ser compreendidos em perspetiva histórica. Por ter vivenciado esse tempo, a artista consegue diferenciar a sua posição enquanto artistas das demais ativistas que usaram das pautas feministas como mote central de suas ações sociais e políticas. Os ganhos angariados desde as manifestações mais efervescentes dos anos de 1970, em destaque para 1975, com o Ano Internacional da Mulher, são matrizes fundamentais para a história do país,

---

[476]MATTIOLLI (2017), *op. cit.* p. 227.

[477]FREITAS, Artur. **Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973**. Tese de Doutoramento. Pós-Graduação em História: Universidade Federal do Paraná, 2007. p. 7-8,

entretanto, se coloca à parte quando se trata das relações diretas entre seus trabalhos e os feminismos. De acordo com as palavras da artista:

> Com certeza a luta das mulheres é muito recente, historicamente falando, as mulheres estão votando na Europa, mais tarde, depois da guerra. Então é tudo muito, muito frágil essas conquistas. Claro que o corpo como objeto de desejo e fetichismo masculino cobria o campo de conquista da mulher para poder falar do corpo. E, inclusive, também com várias ditaduras na América Latina. O corpo, no meu catálogo está escrito, quando eu faço uma *fotopoemação* como a "É o que sobra...", cortando a língua, furando os olhos, seria "a coisa está tão ruim que só resta cortar a língua, furar os olhos". Eu estou pensando a representação do meu corpo como um corpo coletivo. Porque na verdade estou falando de sofrimento da criação com a censura. Então não é só um corpo individual, meu, como artista. Ele serve como uma escusa, como você pegou o momento dos anos 1970, como ponto de partida para falar de certas coisas, também.[478]

Anna Maria Maiolino quando questionada, em entrevista à Isadora Marttiolli, sobre como enxerga o movimento feminista em relação ao seu trabalho e dos usos dados à sua obra, ancorados em discursos do feminismo, a artista põe-se como força que atuou fora do movimento feminista. A artista afirma que:

> [...] **eu não me acho que seja uma feminista típica**, daquilo que a gente sabe. Não porque eu acho que quem rasgou os sutiãs, não foram da minha geração, foram uma ou duas gerações antes da minha. Aqueles que foram para a rua, não fui eu, tá? Você tem que voltar novamente para falar da questão histórica. Eu vou fazer 75 [anos] em maio. Então quando eu comecei nos anos 1960, o feminismo típico do protesto estava sendo, já estava vindo há tempo. Eu acho que o que me molda, os meus interesses, aquilo que me toca naquele momento, se é uma questão sobre a questão feminina, eu vou falar de uma certa maneira sobre isso. O meu escopo nunca foi falar do feminismo. Mas eu sou uma artista mulher que se expressa com toda a sua carga feminina, compreende? Se eu vou falar da família, eu vou falar da família. Dependendo de como eu me relaciono com essa família, se eu me relaciono pelo afeto, vai aparecer o afeto. Então na verdade o que movimenta o meu trabalho são os meus desejos, aonde meus desejos se dão, o que move, o que me move para realizar uma obra? Eu tenho que partir das minhas necessidades, compreende? Então não sei se te respondi isso. É claro que eles colocam obras minhas em exposições feministas. Mas eu não sou uma feminista típica. Porque também já havia passado aquele momento. É o pós-feminismo, está me entendendo? É os anos 1950, 1960. Era um momento fervilhando nessa direção. E nos anos 1960, eu tinha 24 anos quando comecei a estudar em uma escola. Eu estava começando, era uma artista em formação. Então quando chega nos anos 1970, eu descubro a possibilidade da experimentação, de estudar várias mídias, de estudar a performance, era uma descoberta. Não havia uma intenção por trás dessa descoberta por ser descoberta. As situações foram sendo... vieram depois, mas na hora quando você está pesquisando... a experimentação... tudo é

[478]MAIOLINO apud MATTIOLLI (2017), *op. cit.* p. 227.

> surpresa. É isso que eu quero dizer. Se eu estava experimentando, eu não dizia "Ah! Vou fazer um trabalho feminista", "Ah! Vou fazer um trabalho político", não é isso. Mas se dentro de mim eu sinto essa necessidade de falar sobre a repressão, eu vou falar.[479]

Maiolino tem uma visão engessada do que considera ser o feminismo de sua época. Reproduz estereótipos como a "queima dos sutiãs", de uma radicalidade que sempre foi mal vista pela sociedade. Mas, porquê? A verdade é que os comportamentos atrelados à mulher feminista são até hoje o grande tabu conceitual e que deslegitima o movimento por completo, pois são comportamentos anti-femininos. Daí retomo toda a discussão teórica que ampara o feminismo, não enquanto prática política-partidária, mas enquanto problematização de um mundo social que idealizam o "ser mulher". Mas já se sabe que isso não existe. São convenções associadas às dinâmicas e reproduções de poder.

"É o que sobra" fez parte da mostra "Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985", juntamente de trabalhos das artistas brasileiras Iole de Freitas (1945) e Regina Silveira (1939) e Carmela Gross (1946). Na seção intitulada pela curadoria como "Resistência e Medo", trataram de como as artistas abordaram os temas das violências praticadas pelos regimes autoritários em que viviam, a pensar a obra de arte como ferramenta poderosa de resistência e denúncia.

---

[479] MAIOLINO apud MATTIOLLI (2017), *op. cit.* p. 227.

Consider(ações) finais

> A relação entre cultura e natureza suposta por alguns modelos de "construção" de género implica uma cultura ou um agenciamento social que atue sobre uma natureza que, em si mesma, é suposta como superfície passiva, fora do social, e também da sua contrapartida necessária. Uma questão que as feministas levantaram, então, é se o discurso que figura a ação de construção como um tipo de carimbo ou imposição não seria, na verdade, tacitamente machista, enquanto a figura da superfície passiva, à espera do ato de penetração pelo qual o significado é dado, não seria tacitamente ou – talvez – bastante obviamente feminina. Estaria o sexo para o género como o feminino está para o masculino?[480]

Se nem a noção de sexo biológico consegue dar conta da pergunta "o que é uma mulher", também o caminho percorrido pelo género não abarcou a complexidade que as subjetividades femininas carregam em "ser" uma mulher. A ideia da diferença sexual tornou-se para a teoria feminista um ponto fundamental de viragem e avanço nas discussões sobre performatividade e construções sociais, discursivas e política que homens e mulheres carregam. Um caminho tortuoso surgiu e que muito tem a ver com o que se acompanhou até aqui: a necessidade desconstruir aquelas palavras fundamentais de nosso vocabulário e que nunca se tratam apenas de nomes, mas sim de ideias, de conceitos que criam discursos e visões de mundo. Atualmente, já existe uma série de teorias onde as categorias "mulher", "sexo", "género" foram jogadas na fogueira. Entretanto, o que sobrou?

Deve-se compreender que palavras são unidades linguísticas com significado próprio. Já os conceitos são ideias sobre palavras. Sempre usamos palavras para expressar significados e conceitos. A palavra precisa da ideia e a ideia precisa do conceito. Quem vem primeiro é difícil de dizer. Todavia, o problema não está na palavra e nem no conceito. É com a estrutura que a significou e a significa como tal.

É importante dizer que o sexo, mais do que um atributo biológico, "natural", é uma construção discursiva, ou seja, uma abstração. Essa ideação é que produz a diferença e não a natureza. No âmbito da cultura, existem o masculino e o feminino, em oposição e hierarquia. Há também uma materialidade: o corpo masculino e o corpo feminino, que passa por essa significação. O pénis e a vagina são seus representantes. O sexo funciona como norma e,

---

[480]BUTLER, Judith. **Corpos importam**. Os limites discursivos do "sexo". São Paulo: Crocodilo, 2019. s/p.

conforme Judith Butler (2019), ao recorrer aos estudos de Michel Foucault em “História da Sexualidade” (1976), é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, cuja força é evidenciada como um poder produtivo. Este demarca, circula, diferencia os corpos que o dito sexo controla. Essas construções são históricas, e conformam um ideal materializado forçosamente em nossa experiência, sempre reiterado.

As artistas analisadas nesta tese se posicionam fora do movimento feminista de Segunda Vaga, datado das décadas de 1960 e 1970. A leitura que faço dessas colocações tem dois caminhos. O primeiro diz respeito à imagem distorcida do que caracteriza aquelas que estão dentro do movimento e daquelas que não estão. Isso também acontece de dentro para fora, como bem evidenciou Carol Hanich (1969), ao realizar uma autocrítica às mulheres do movimento feminista, que consideravam todas aquelas à parte do grupo como apolíticas. Para as mulheres que estão de fora, ser feminista é como se afiliar à um partido político. Levantar bandeiras e ter uma posição de ataque a tudo aquilo que se configure contra as ideias partilhadas por aquele grupo. Elas não percebem o feminismo como uma abstração que pode ser significada por todos, não só pelas mulheres. É, antes de tudo, um pensamento que vincula ação, um conceito.

Erroneamente, atribuem significação da palavra política que não encaixa com a ideia que conforma o conceito de feminismo. Política vem do grego *politikos*, aquilo que está relacionado com a *Pólis*, com a vida em grupo, com a sociedade. A política enquanto prática acabou por significar ações para direção de um Estado. Os partidos políticos são os grupos legalmente formados, orientados por ideias próprias e compartilhadas pelos demais membros, para ocupar e exercer o poder de direção de um Estado. A política-partidária é a forma como os grupos atuam, a fim de fazer garantir que seus preceitos políticos sejam exercidos. Há muitas disputas e incongruências entre os diferentes partidos políticos, uma vez que os interesses entre os grupos não são os mesmos. Há sempre dominantes e dominados consoante os projetos hegemónicos instaurados.

O que acontece ao feminismo é, recorrentemente, atrelarem-no às questões político-partidárias. Justamente por isso, é notório o desinteresse pelos assuntos que envolvem o “tal movimento”. Na contemporaneidade, considero que não estamos muito longe dessa confusão entre a política enquanto reflexão da vida social e da política enquanto ação político-partidária. Há um enorme “complexo” acerca de tudo o que envolve a política. Quem nunca ouviu a expressão: "há três coisas que não se discutem: futebol, política e religião”.

Para a grande maioria das pessoas, este é um assunto polêmico e enfadonho. E o feminismo acaba por cair nessa "caixinha" estigmatizada. É necessário reconhecer que tudo na vida social é político, entretanto, é preciso saber distinguir suas significações enquanto palavra, palavra-conceito, conceito-palavra.

O segundo ponto diz respeito ao que mencionei no fim do "Grau 3", acerca das imagens associadas às feministas, como aquelas que promovem ações de segunda categoria e, mais uma vez, ações essas que são estereotipadas como grandes encenações político-partidárias. Revela-se aí um verdadeiro cabo de guerra ideológico e concreto. Ser feminista é equivocadamente interpretado como sinónimo de: "ir para rua", "queimar *soutiens*", "ser lésbica", "ter uma vida amorosa frustrada", "ser feia e descuidada", "interessar-se por política (assunto de homem)", e tantos outros lugares comuns frente à grande abstração do que é realmente ser feminista, enquanto pensamento e consequentemente, como ação. E não o contrário.

Outra consideração, a partir da análise que desenvolvi ao longo desses capítulos, é sobre como o processo de legitimação de obras "marginais" pelo sistema da arte, na contemporaneidade, acabam por ser sublimadas de seus contexto revolucionário, de guerrilha. O reverso da medalha é que mesmo apropriadas, também resistem, na medida que penetram na visualidade contemporânea compartilhada nos livros, revistas, exposições, notícias, manuais. As escolhas concretas para a conformação da História da Arte (disciplina) atendem a uma estética dominante, ou seja, burguesa. Todavia, a arte praticada por essas mulheres nas décadas de 1960 e 1970 rompe justamente com a lógica da obra como mercadoria, tanto no Brasil como em Portugal. O que não significa que, hoje, essas obras não recebam valor económico quando legitimadas pelo sistema. São os paradoxos, ou melhor, as incoerências que a cultura capitalista provoca.

Esta tese, ao tratar da história desses trabalhos artísticos em seus próprios termos, ajuda a dar a conhecer uma vasta visualidade, bem como referências e significações teóricas para feminismos, história e história da arte. Também tentei contribuir para a promoção de uma nova geração de artistas ligadas aos feminismos interseccionais e decoloniais.

Por fim, trago a citação da filósofa Andrea Nye (1995), que muito me ajudou a pensar e me deu instrumentos teóricos e metodológicos para promover a desconstrução de ideias basilares da cultura ocidental. Conceitos estes que apreendi durante uma década de trajetória académica. Nesta experiência do doutoramento tive a oportunidade de repensá-los e

estabelecer novas conexões, a fim de contribuir para uma nova história, historiografia e teoria de/para a história da arte, que inclua todos, todas e todes:

> Se o patriarcado teve um começo histórico, pode também ter um fim histórico. Isso não quer dizer que a ação feminista baseada nas filosofias do liberalismo, marxismo, existencialismo, psicanálise e teoria linguística foi ou é inútil: não se pode facilmente vagar sem sofrimento e sem esforço fora da teia do nosso mundo e começar a tecer um novo; essa fuga só pode ser fracasso. Em cada época, o centro, o nervo do poder só é obtido por uma meticulosa separação de peça por peça até que o mecanismo da opressão seja finalmente entendido. Não há outro meio de obter essa compreensão, a não ser experimentando a teoria e as ações dos homens e depois julgando os resultados feministas. Não só a história do feminismo ilustra esse processo, mas cada um de nós também — mulheres e homens — à medida que remexemos as camadas do entendimento, destacando os fios que constituem a identidade num mundo masculino.[481]

[481]NYE (1995), *op. cit.* p. 271.

PRANCHA

Figura 1: Vera Araújo. "*Caixa em branco ou formação?*", 2017. Fotografia. 440 x 554 pixels. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil. Acervo Pessoal.

Figura 2: Capa da primeira edição de "A Room Of One 's Own", 1929. 250 × 410 pixels. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:ARoomOfOnesOwn.jpg. [Último acesso em 27 de novembro de 2021].

Figura 3: "Manifestações Impeachment da Presidente Dilma Rousseff", 2014. 940 × 579 pixels. Disponível em: https://www.jornalhoraextra.com.br/coluna/era-uma-vez/. [Último acesso em 27 de novembro de 2021].

Figura 4: "Mulheres contra Bolsonaro fazem maior ato da eleição de 2018", 2018. 659 x 429 pixels. Disponível em: https://ansabrasil.com.br/brasil/noticias/brasil/politica/2018/09/30/mulheres-contra-bolsonaro-fazem-maior-ato-da-eleicao-de-2018_f0a1766b-dc72-4a46-96a5-3b2d9c96e97e.html. [Último acesso em 27 de novembro de 2021].

Figura 5: "Manifestação de mulheres em Portugal durante a década de 1970", 1974. 700 × 394 pixels. Centro de Documentação e Arquivo Feminista Elina Guimarães. Disponível em: https://www.dw.com/pt-002/as-mulheres-da-revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/a-17510615. [Último acesso em 27 de novembro de 2021].

Figura 6: Vera Araújo. Registo fotográfico de VHILS. "#mariellepresente". 2018. 568 × 760 pixels. Panorâmico Monsanto. Lisboa, Portugal. Acervo Pessoal, 2020.

Figura 7: Página completa do jornal. PIGNATARI, Décio. “Teoria da guerrilha artística”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 04 de junho de 1967.

Correio da Manhã

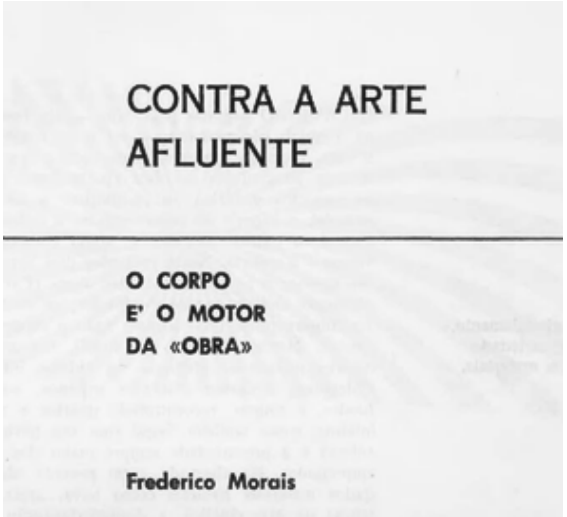
QUARTO CADERNO

4.º Caderno — RIO DE JANEIRO, DOMINGO, 4 DE JUNHO DE 1967

Teoria da Guerrilha Artística

Décio Pignatari

Figura 8: Capa do artigo. MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da "obra". *In*: Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, n° 01. Jan/Fev, 1970.



CONTRA A ARTE AFLUENTE

O CORPO E' O MOTOR DA «OBRA»

Frederico Morais

Figura 9: s/a. "Vénus de Willendorf", 24 000 e 22 000 a.C. Calcário. 11 cm. Natural History Museum Vienna. Vienna, Austria. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/venus-of-willendor f/EgHv9 xkYFyYrIw. [Último acesso em 27 de novembro de 2021].

Figura 10: Detalhe das 6 Cariátides que substituem colunas e que compõem a arquitetura do Templo de Erecteion (421-406 a.C). Atenas, Grécia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cari%C3%A1tide#/media/Ficheiro:Porch_of_Maidens.jpg. [Último acesso em 27 de novembro de 2021].

Figura 11: Sandro Botticelli. “O Nascimento de Vênus”. Têmpera sobre tela. 172 × 278 cm. Galleria degli Uffizi, Florença. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?hl=pt-PT&avm=2 [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

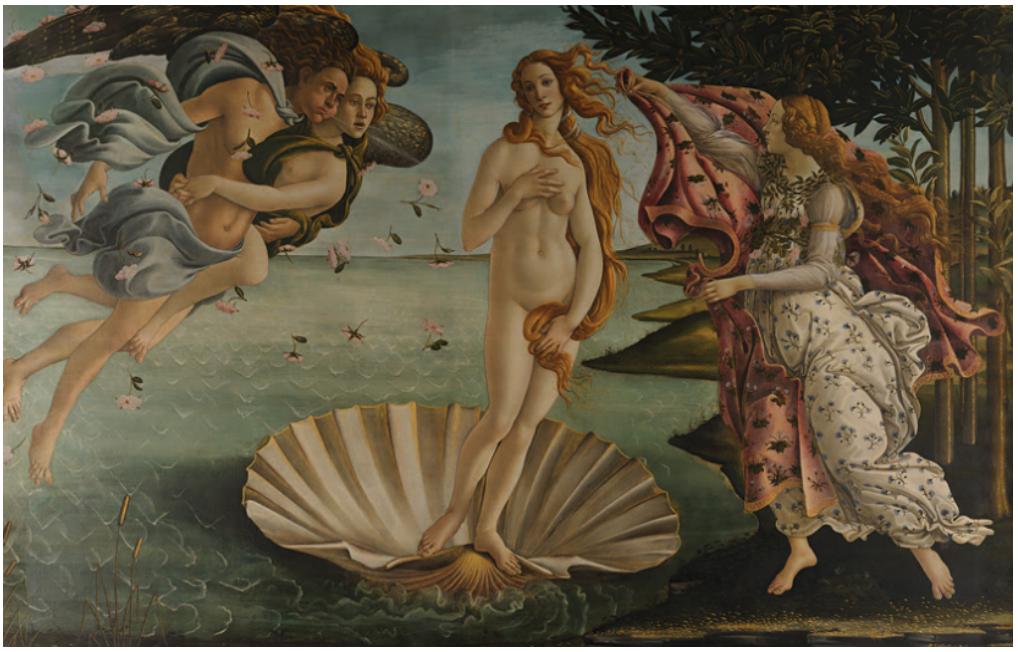


Figura 12: Pablo Picasso. “Retrato de Dora Maar”, 1937. Óleo sobre tela. 92 x 65 cm. Musée Picasso. Paris, França. Disponível em: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/ view/3595. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

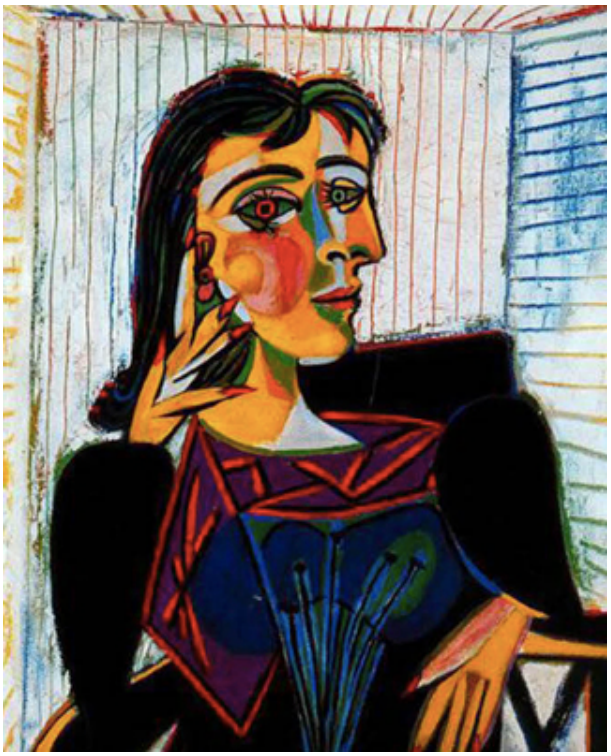


Figura 13: Frida Kahlo. "A coluna partida", 1944. Óleo sobre masonite. 30 x 39 cm. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/the-broken-column/EgGMbMFBQrAe3Q?hl=pt-PT&avm=2. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

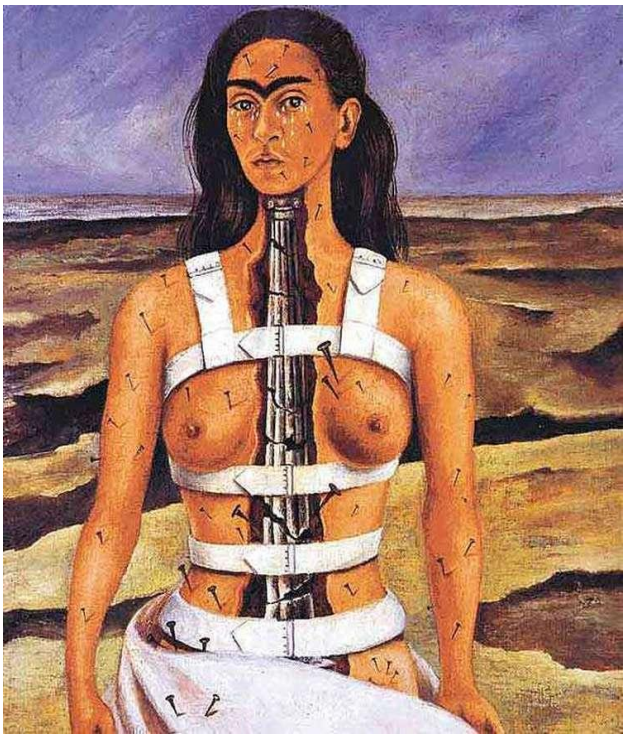


Figura 14: Registo fotográfico. Marina Abramovic. "Rhythm 0", 1974. Performance. 6 horas. Studio Morra. Nápoles, Itália. Disponível em: https://artrianon.com/2017/10/10/obra-de-arte-da-semana-performance-ritmo-0-de-marina-abramovic/. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 15: Registo fotográfico da performance de Yves Klein. “Anthropometries”, 1960. Performance. Galerie Internationale d'art Contemporaine. Paris, França. Disponível em: http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/3500/yves-klein-realizing-an-anthropometry-with-michele-in-his-studio-ant-78/. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 16: Judy Chicago. “Red Flag”, 1971. Fotografia e litografia. 20 x 24 cm. Judy Chicago Artists Rights Society (ARS), Nova York. Disponível em: https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 17: Ana Mendieta. “Untitled (Rape Scene)”, 1973. 35mm color slides. The Estate of Ana Mendieta Collection (LLC). Disponível em: https://incubadorista.files.wordpress.com/2017/11/mendieta.pdf. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 18: Shigeko Kubota. “Vagina Painting”, 1965. Performance. Perpetual Fluxfest. Cinematheque. Nova York, Estados Unidos. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/126778. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 19: Enquadramento de Márcia X. "Lovely Babies", 1993. Performance. Espaço Cultural Sérgio Porto. Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: http://marciax.art.br /mxObra.asp?sMenu=2&sObra =47. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 20: Buseje Bailey. "Body Politics Series, Explain Black", 1992. Instalação multimídia, projeção de slides, colchas e fita de áudio. Anna Leonawen Gallery. Halifax, Canadá. Disponível em: https://www.collectionscanada.gc.ca/eppp-archive/100/205/301/ic/ cdc/waic/bubail/bubail06_e.htm. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

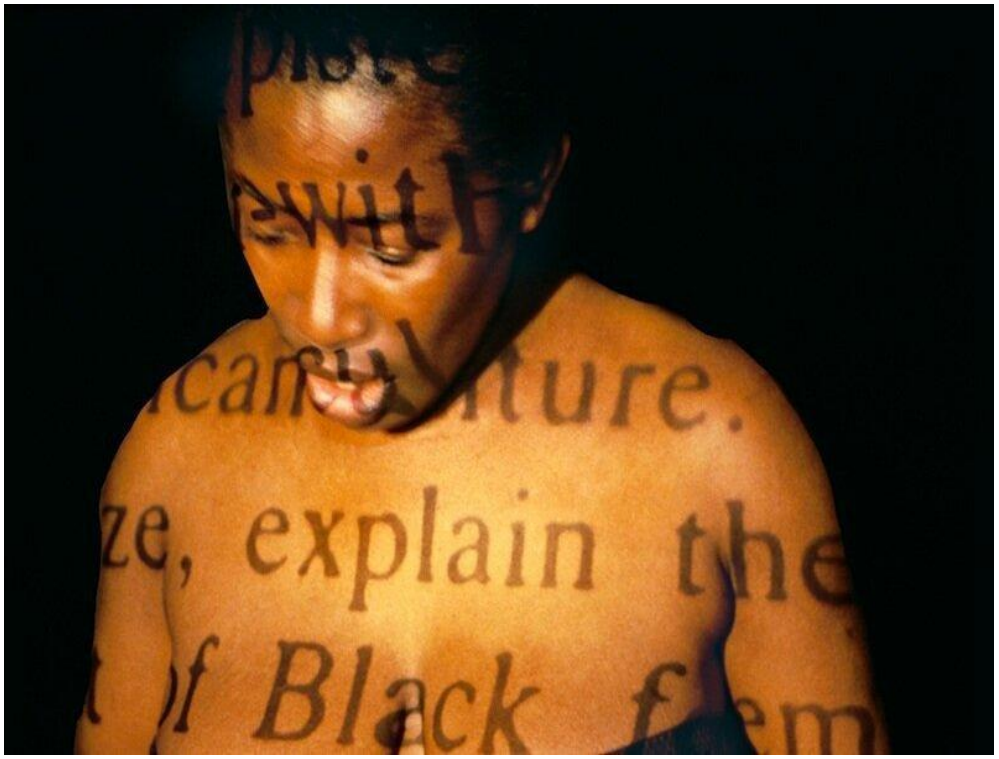


Figura 21: Judy Chicago. “What is Feminist Art”, 1977. Litografia em papel. 31,8 × 25,4 cm. Tate American Foundation, TATE Modern. Londres, Inglaterra. Disponível em: https://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 22: GUERRILLA GIRLS. “As vantagens de ser uma artista mulher”. Poster. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). São Paulo, Brasil. Disponível em: https://www.guerrillagirls.com/projects. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 23: GUERRILLA GIRLS. “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”, 2017. Poster. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). São Paulo, Brasil. Disponível em: https://www.guerrillagirls.com/projects. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 24: "Diagrama". *In*: KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado" (1979). *In*: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.17, 2008. p. 135.

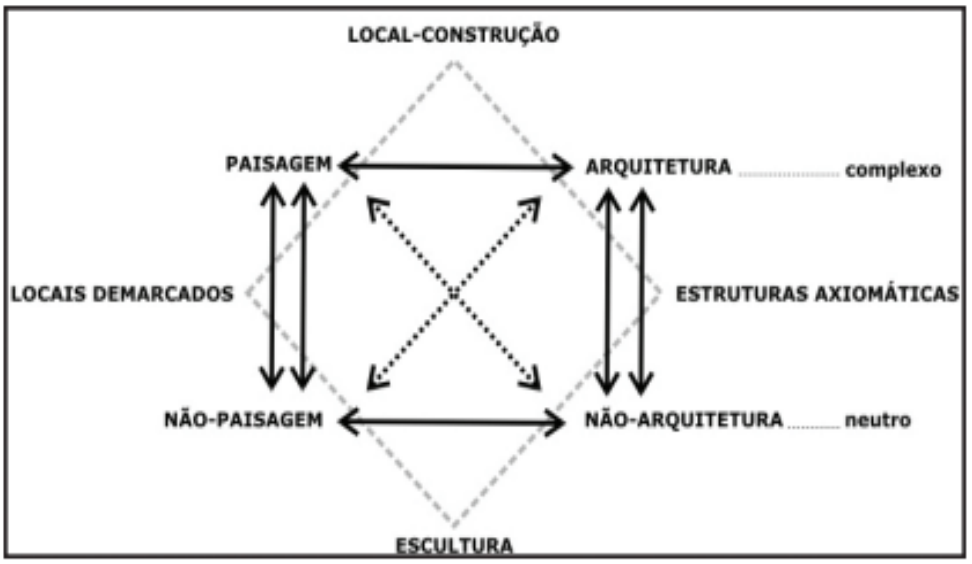
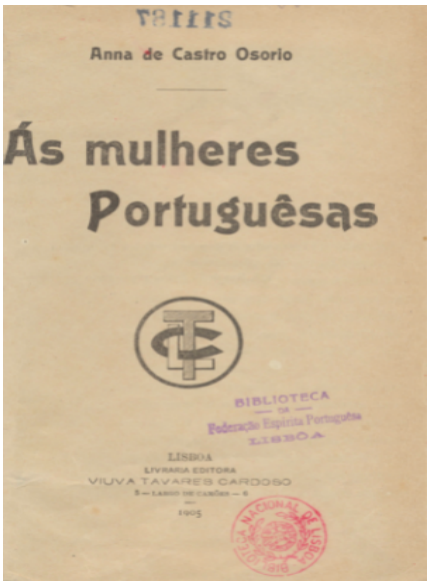


Figura 25: Vista geral das pranchas apresentadas por WARBURG, Aby. "Der Bilderatlas Mnemosyne. The original exhibition", 2020. House of World Cultures. Berlim, Alemanha. Visita virtual disponível em: https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 26: Primeira página do catálogo da exposição "Womanhouse" (30 de janeiro - 28 de fevereiro de 1972), mostra de arte feminista organizada por Judy Chicago e Miriam Schapiro, co-fundadoras do Programa de Arte Feminista do California Institute of the Arts (CalArts). Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Womanhouse#/media/File:Womanhouse_exhibition_catalog_cover.jpg. [Último acesso em 29 de novembro de 2021].

Figura 27: Judy Chicago. The Dinner Party, 1979. Instalação. Brooklyn Museum. Brooklyn, Estados Unidos. Disponível em: https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#28. [Último acesso em 29 de novembro de 2021].

Figura 28: Capa do livro OSÓRIO, Ana de Castro. **Às Mulheres Portuguesas**. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905. Livro completo digitalizado pela Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: https://purl.pt/13902/1/index.html#/5 /html. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].


Anna de Castro Osorio

Ás mulheres Portuguêsas

BIBLIOTECA DA Federação Espírita Portuguêsa LISBOA

LISBOA
LIVRARIA EDITORA
VIUVA TAVARES CARDOSO
1905

Figura 29: Capa da primeira edição do **Jornal das Senhoras**. 1 de janeiro de 1852. Rio de Janeiro, Brasil. Digitalizado pela Biblioteca Nacional Brasil. Disponível em: http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-senhoras/700096. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

TOMO I. — QUINTA FEIRA, 1 DE JANEIRO DE 1852.

O JORNAL DAS SENHORAS

Modas, Litteratura, Bellas-Artes, Theatros e Critica.

As nossas Assignantes.

Figura 30: Texto de abertura da primeira edição do **Bello Sexo: Periódico Religioso, de Instrucção e Recreio, Noticioso e Crítico Moderado.** 21 de agosto de 1862. Rio de Janeiro, Brasil. Digitalizado pela Biblioteca Nacional Brasil. Disponível em: http://bndigital.bn.br /acervo -digital/bello-sexo/736902. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

BELLO SEXO

Periodico Religioso, de Instrucção e Recreio, Noticioso e Crítico moderado

REDIGIDO POR VARIAS SENHORAS

CORTE. ANNO..... 6$000 SEMESTRE.. 3$000 AVULSO.... 80

REDACTORA EM CHEFE D. Julia de Albuquerque Sandy Aguiar. RUA DA CARIOCA N. 50, LOJA.

FORA DA CORTE. ANNO..... 7$000 SEMESTRE.. 3$500 AVULSO.... 600

Vol. 1 Quinta-feira 21 de Agosto de 1862 N. 1

O BELLO SEXO

Ahi vai o nosso Jornal, queridas amigas; e depois de ter cerrido os conselhos de meu marido, que tanto tem praticado na vida de escriptor, peço-vos licença por instantes para cumprir com um dever de cortezia, para com todos os illustres senhores redactores das folhas diarias e periodicas, e depois serei convosco.

Senhores redactores. Eu sou a primeira que confesso o acanhamento de minha intelligencia e instrucção, e por isso a ousadia que hoje em apresentar em publico esta folha, que por força será imperfeita em todos os lugares por onde a minha pobre penna tem de manear o meu pensamento; mas eu só tenho em mente obrigar o nosso sexo a vir a imprensa concorrer com o seu contingente para o progresso social, para esse grande bem publico, e assim fazer com que se desenvolvão grandes intelligencias, grandes capacidades, grandes genios que existem no meu sexo, aliados com pia indifferença, abandonados pelos homens de lettras, esquecidos pela fraqueza de sua constituição propria.

Eu desejo que as minhas companheiras de sexo enriquem a minha terra nesta época do seu grandem, Illustração e completo progresso; desejo que as minhas companheiras de collegio venhão encontrar-se comigo neste biberiatho da vida, e provar que as mesmas pais, os mesmos mestres, tão despendeiros, nem trabalhario de balde; desejo que não se limitem só a ser mãe de familias esquecendo seus deveres de filhas da patria; porque, assim como os homens trabalhão para o nome e gloria de seus filhos, nós, como mulheres, devemos empreender tambem trabalhos da intelligencia que tanto tem de contribuir para a ultrata d'aquelles que trouxeram em nossos seios, que por elles tanto padecemos e que mais centro-nos a criar-os, e educal-os para gloria de Deus e orgulho dos pais?

Senhores redactores. Não devois ser anteros para comigo, vós mesmo estais na obrigação de relevar a falta de minhas intelligencias, para bem escrever e melhor redigir esta folha, porque eu não trato senão de provocar os brios de nossas mãis, esposas, irmãs, primas, cunhadas e mais parentes pertencentes ao meu sexo, para futuro orgulho dos pais, dos esposos, dos irmãos, dos parentes afim de, cultivando as lettras, concorrer para uma memoria brilhante de seus filhos.

Dirigindo-lhes pois os meus respeitosos deveres de cortezia vou finalisar voltando ás minhas companheiras de sexo.

A essas senhoras, que fazem honra ao nosso sexo, apenas pedirei que exerção para comigo a benignidade do coração do que é sagrado e natural em nós; a ellas pertence esta folha: dignem-se pois cooperarem para a sua importancia com o fructo de suas intelligencias, assignando-os sempre com as suas mesmas.

Trabalhemos pois, porque nós temos a ambição de gloria, e a maior gloria, que pedemos alcançar na terra, entre os homens, é tentarmos a competencia com os trabalhos intelligentes de suas pessoas.

Os lucros pecuniarios que eu poder tirar desta folha, tenho destinado offertar em nome do nosso sexo á Imperial Sociedade Amante da Instrucção.

Nem um artigo será inserido sem publicado seu o nome do autor ou autora.

A vida pelo ta será para esta folha um sanctuario sagrado.

Trabalho, coragem dentro das lenitas da moral de para excencia é a conclusão deste programa.

Julia d'Albuquerque Sandy Aguiar.

Pai.

E' a primeira palavra que balbuciamos logo que começamos a falar!

Meu pai! ainda depois de ter succumbido á morte ha longo tempo, pronunciamos em quasi todos os dias do nosso existencia!

Hoje, que o primeiro fructo da nossa aguda pelo nosso seio de apparecer á luz, é justo que eu venha pagar-lhe uma divida de amor da filha extremosa, reconhecida, inconsolavel.

Ainda hoje quero derramar lagrimas de saudades sobre a memoria do ex-escrivão da Subdelegacia da Candelaria, o Sr. Pedro Peixoto de Albuquerque Sandy — Meu pai e pai!...

Possa hoje morrer, ah! meu Deus! antes ainda que mal, já vi o nome do este que me foi tão caro na vida lembrado na lapreza de minhas da sua terra.

Não pouco as filhas é real, porque assim deve ser: o socego dos mortos não pode perturbar-se ser perturbado, mas a lembrança da filha cuja o coração perpassado de dores acerbas tem sabido respeitar esse sagrado, e quando apenas as saudades obrigão a perturbal-o compassa com toda a humildade o contricção ofrendo a Deus por seu Pai. —

Julia d'Albuquerque Sandy Aguiar.

Primeira Sessão de senhoras.

Achão-se reunidas no salão as seguintes Senhoras: D. Julia, D. Adelaide, D. Anna, D. Maria, D. Carolina, D. Eulalia, D. Thereza, D. Luiza, D. Hedwiges, D. Rosanna, combinarão entre si reunirem-se uma vez por semana afim de cada uma trazer para essas reuniões noticias para serem discutidas e impressas neste seu jornal *O Bello Sexo*. Depois de varias opiniões sobre essas reuniões concordarão em chegar uma presidente, uma secretaria e uma substituta.

Forão eleitas as Exmas. Senhoras D. Luiza para presidente em testemunho de respeito á sua idade e posição; D. Julia para secretaria, visto não ter querido aceitar a presidencia, e para substituta a Sra. D. Rosanna.

A Exma. presidente incumbio a Sra. D. Carolina de pronunciar um discurso analogo que foi pouco mais ou menos assim pronunciado:

A Sra. D. Carolina [profundo silencio]. « Minhas queridas amigas; em ex.ª cia lá digno o respeitavel senhores a quem entregamos os direitos de presidir as nossas sessões, vou adiantar-me por dizer alguma cousa que julgar ter analogia com esta nossa deliberação; e vós que conhecois a minha insufficiencia...

« D. Julia. Não apoiado.

« D. Carolina... relevai-me as minhas faltas filhas si deste arrojo.

« Deus fez a mulher das costellas do primeiro homem para servir-lhe de companheira na vida, desde o trabalho até ao descanço.

« O coração da mulher demasiadamente sensivel, cançando a pouco e pouco na vida de soffrer ao ver soffrer o ente que a coloca definha o espirito intellectual, em quanto que os homens mais indifferentes ao soffrer alheio robustecerão o seu espirito, ou antes não o deixarão cançar em causas que elles não sacrificarão proprias.

« Apparecerão as artes, as lettras e as sciencias, e os homens fizerão delles um direito seu de exclusivismo, talvez por egoismo, o talvez tambem por sensatarem, que a demasiada sensibilidade de nossas amigas e as nossas constituições delicadas exigirão sacrificios tão superiores á nossa natureza, que teriamos de deixal-os ás sua exigencia ou consentimento fosse até aí.

« De tempos a tempos a historia de diversos paizes apresenta uma mulher que desafia povos, conquista o imperio das lettras, e avassalha as sciencias com a força das armas, da pena, e da vasta intelligencia; e estes acontecimentos forçou a que muitos homens

Figura 31: Capa original de LAMAS, Maria. **As mulheres do meu país**. Lisboa: Actuális, 1948. Desenhos de Fernando Carlos.

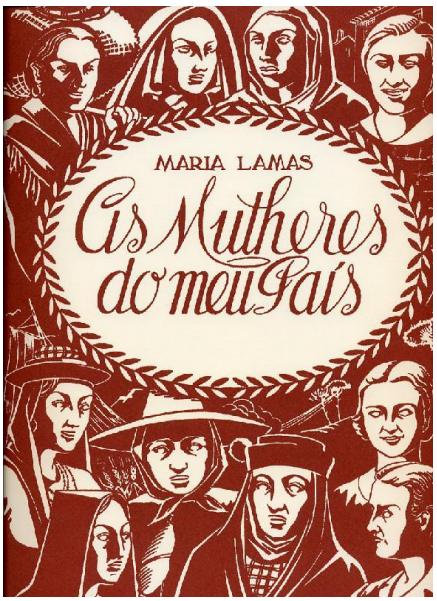


Figura 32: Fotografia com as atrizes brasileiras Eva Todor, Tônia Carreiro, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara, Cacilda Becker e Norma Bengell, na marcha contra a censura em plena ditadura militar, em 1968. *In*: BORGES, Helena. "1968: Mulheres que lutaram contra a ditadura e contra o machismo". Jornal O Globo. 10 de junho de 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/brasil/1968-mulheres-que-lutaram-contra-ditadura-contra-machismo-22759477. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 33: "Mulher Portuguesa". Cartaz. 76 x 53 cm. *In*: ROSAS, Fernando. Cartazes de propaganda do Estado Novo (1933-1949). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988. Disponível em: https://purl.pt/28182. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

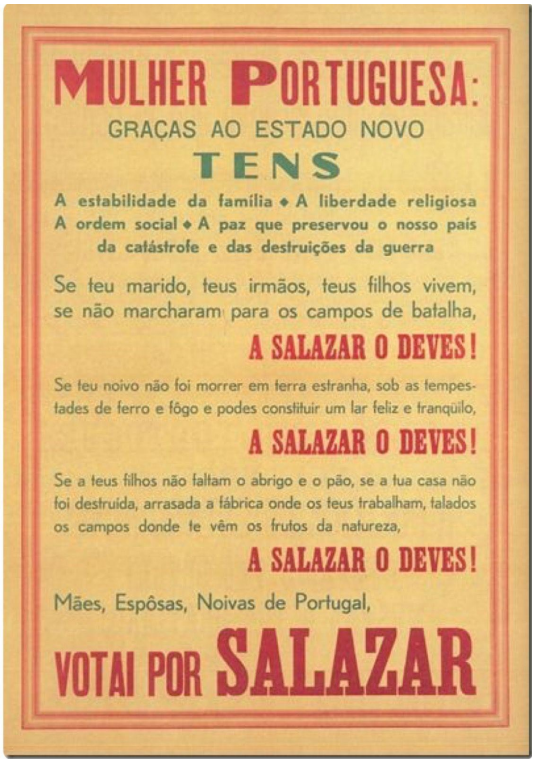


Figura 34: "A lição de Salazar: Deus, Pátria, Família - A trilogia da Educação Nacional". Desenhos de Martins Barata. In: LISBOA. "Escolas portuguesas". Lisboa: Bertrand Irmãos, 1938. Disponível em: https://purl.pt/22317. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

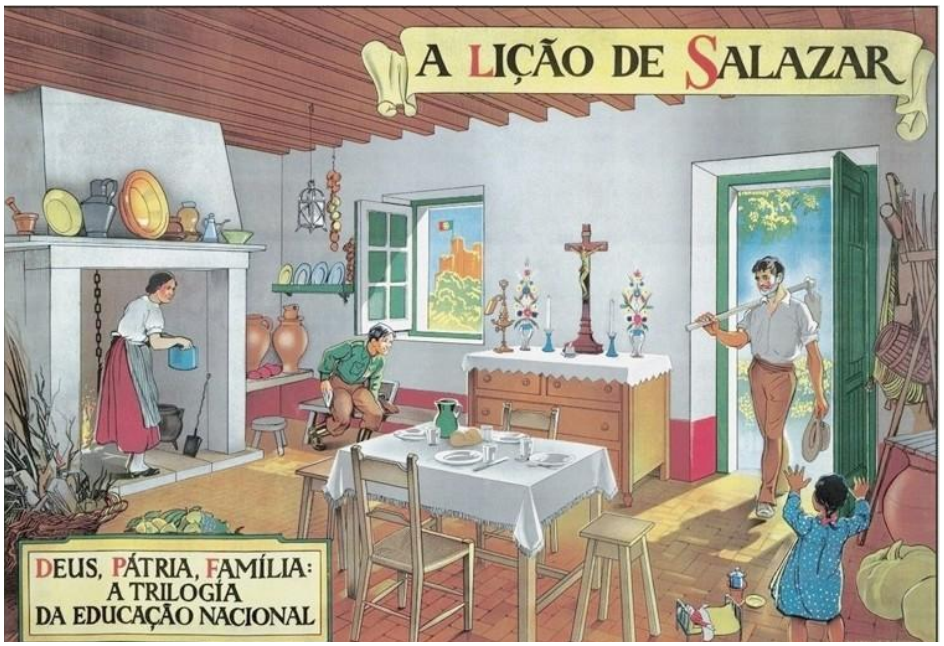
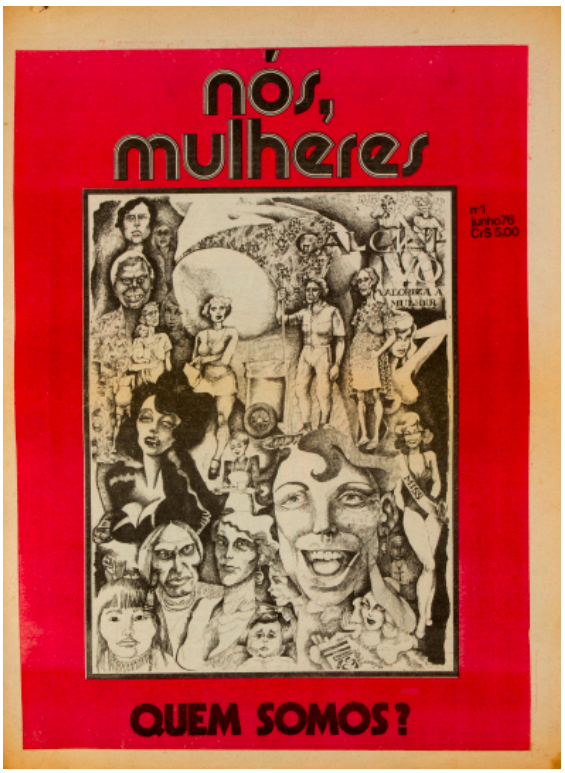


Figura 35: Cartaz do Movimento Feminino pela Anistia no Brasil. Ano Internacional da Mulher, 1975. Brasil. Disponível em: https://memoriasdaditadura.org.br/mulheres/. [Último acesso em 28 de novembro de 2021].

Figura 36: **Capa do Jornal Brasil Mulher.** Ano 4, n 5, 1979. Londrina, Paraná. Centro Sérgio Buarque de Holanda/Fundação Perseu Abramo (CSBH/FPA). Disponível em: https://catarinas.info/videos/classe-raca-e-genero-na-experiencia-de-militantes-negrs-basileira-na-ditaduramilitar/. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

.**Figura 37**: Capa da primeira edição e do editorial do **Jornal Nós Mulheres**, 1976. São Paulo, Estado de São Paulo. Disponível em: https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/nosmulheres/arquivos/NosMulheresn1.pdf. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].



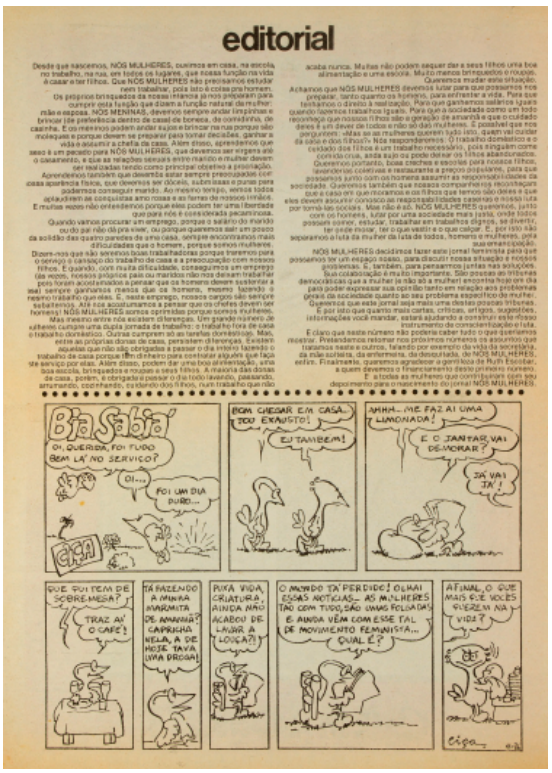


Figura 38: Capa da publicação original de BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa e DA COSTA, Maria Velho. **Novas Cartas Portuguesas**. Lisboa: Futura, 1972. Disponível em: https://www.esquerda.net/dossier/tres-marias-censura-de-novas-cartas-portuguesas/64514. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

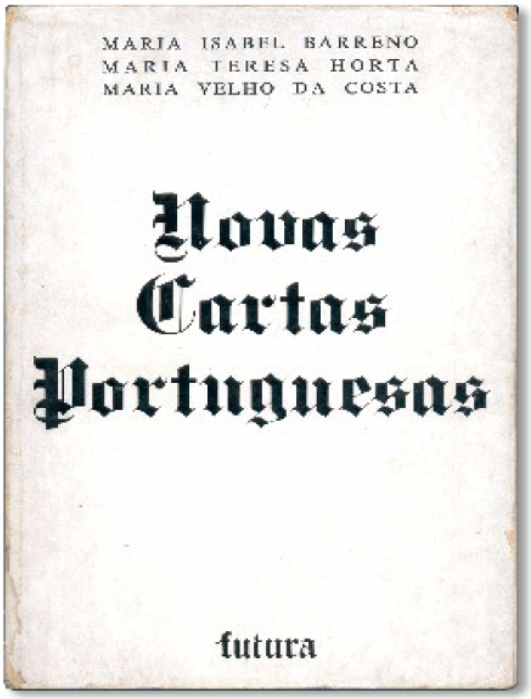


Figura 39: Capa da publicação original de BEAUVOIR, Simone. "Le Deuxième Sexe". Paris: Gallimard, 1949. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Le_Deuxième_Sexe. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

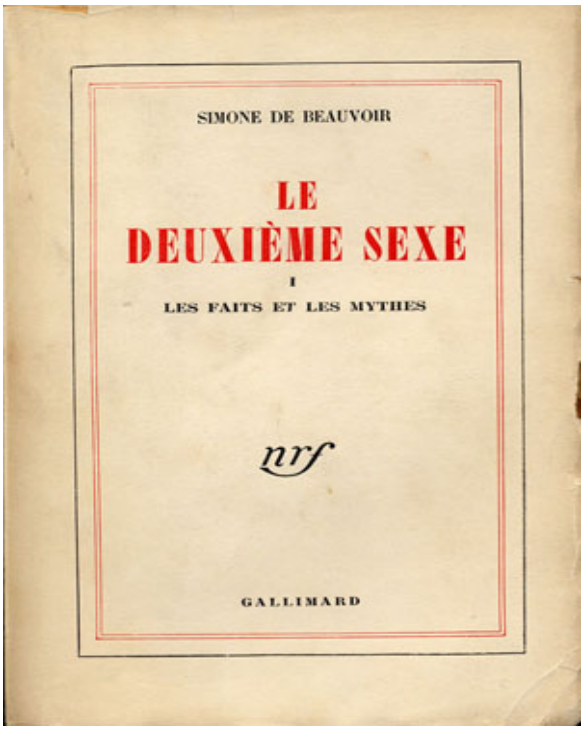


Figura 40: Vista da exposição Alternativa Zero. Registo da obra de Clara Menéres. "Mulher-Terra-Viva", 1977. Lisboa, Portugal. Disponível em: http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

Figura 41: Capa do Catálogo da Exposição "Alternativa Zero" , 1977. Registo fotográfico do acervo permanente no Museu de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC), Lisboa, Portugal. Arquivo Pessoal, 2021.

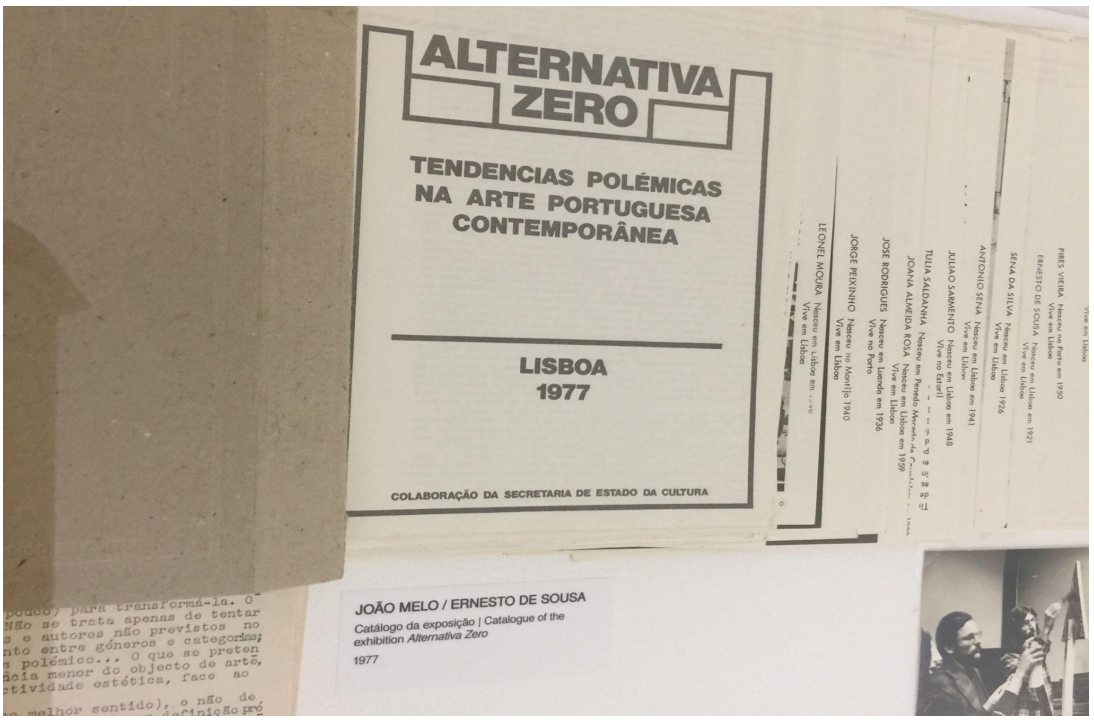


Figura 42: Clara Menéres. "Mulher-Terra-Viva", 1977. Objeto de madeira, acrílico, terra e relva. 300 x 180 x 90 cm. Disponível em: https://mutante.pt/2020/02/ritmo-marina-abramovic-e-clara-meneres/. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

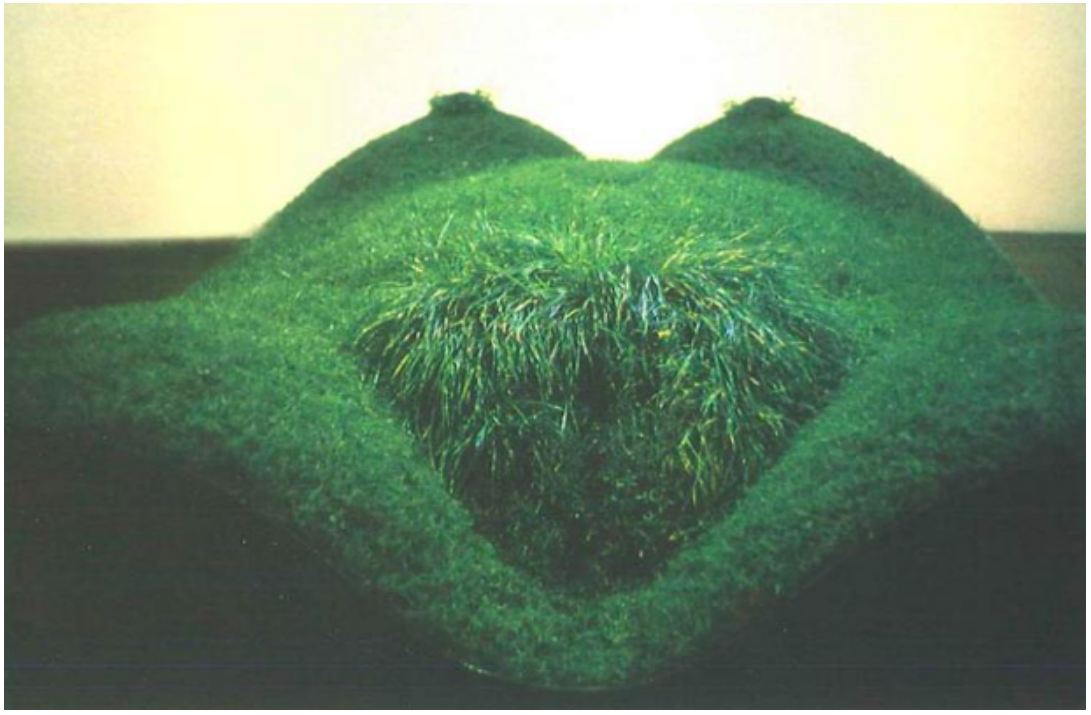


Figura 43: Capa da **Revista KWY** (por Lourdes Castro), nº 1, 1958. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/KWY. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

Figura 44: Painel do 10 junho de 1974. Galeria de Arte Moderna. Belém, Lisboa, Portugal. Imagem retirada de: NOGUEIRA, Isabel. "Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada". *In*: Revista Intellectus. Ano 07. Vol II, 2008. p. 3.

Figura 45: Clara Menéres. "A menina Amélia que vive na Rua do Almada", 1968. Gesso policromado. 300 x 102 x 180 cm. Oferta da autora para o Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, em Amarante, Portugal. Disponível em: https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/colecoes/corredores-da-modernidade-escultura. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

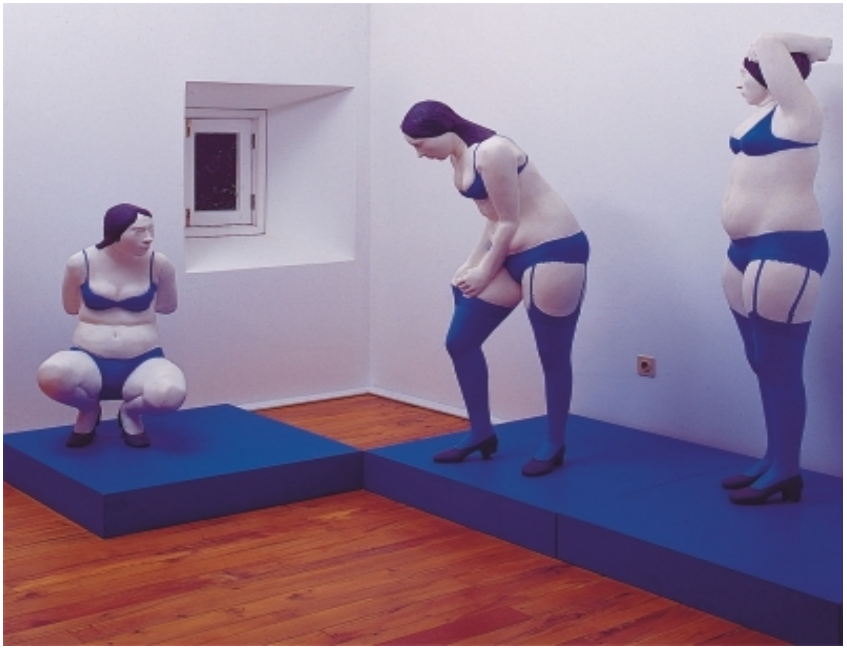


Figura 46: Clara Menéres. Clara Menéres. "Jaz Morto e Arrefece o Menino de sua Mãe", 1973. Escultura Policromática. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Imagem retirada de: PEREIRA, José Fernandes. "Conversas com Escultores: Clara Menéres". *In*: **Revista Arte Teoria**. Número 11, 2008. p. 299.

Figura 47: Grupo Acre. **Intervenção na Rua do Carmo**, 1974. Lisboa, Portugal. Fotografia de Clara Menéres. Imagem retirada de: NOGUEIRA, Isabel. "Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada". *In*: Revista Intellectus. Ano 07. Vol II, 2008. p. 4.

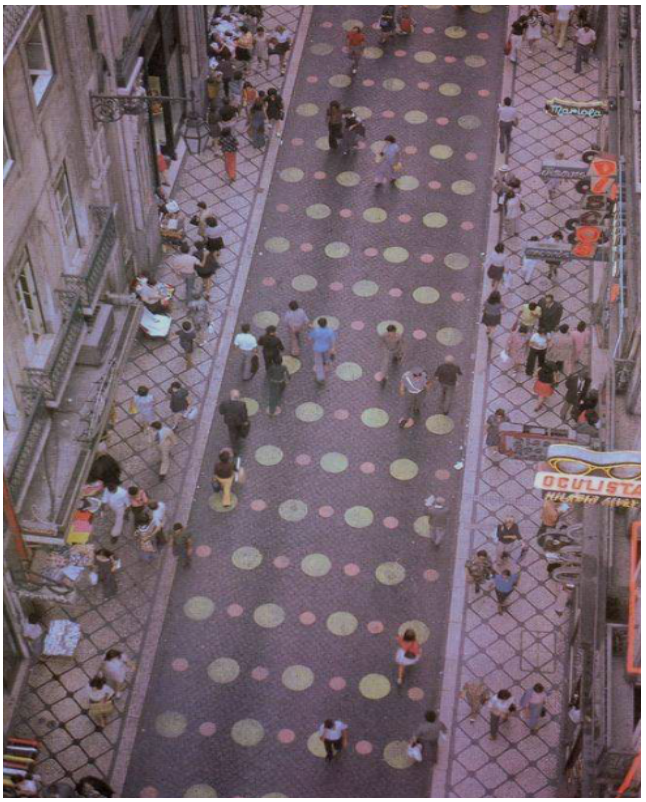


Figura 48: Construção da obra de Clara Menéres. “Mulher-Terra-Viva”, 1977. Betão e terra ajardinada. 10 x 15 x 2,8m. XIV Bienal de São Paulo. São Paulo, Brasil. Imagem retirada de: CAMPOS, Mariana Moraes L. C. **Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras na exposição Alternativa Zero.** Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011. p. 101.

Figura 49: Vista da exposição "Perspectiva: Alternativa Zero". Clara Menéres. “Mulher-Terra-Viva”, 1997. Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. Imagem retirada de: CAMPOS, Mariana Moraes L. C. **Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras na exposição Alternativa Zero.** Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011. p. 102.

Figura 50: Capa da **Revista Colóquio/Arte**, Edição 34, Outubro de 1977. Clara Menéres. "Mulher-Terra-Viva", 1977. Exemplar disponível para consulta pública na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Fotografia. Arquivo Pessoal.

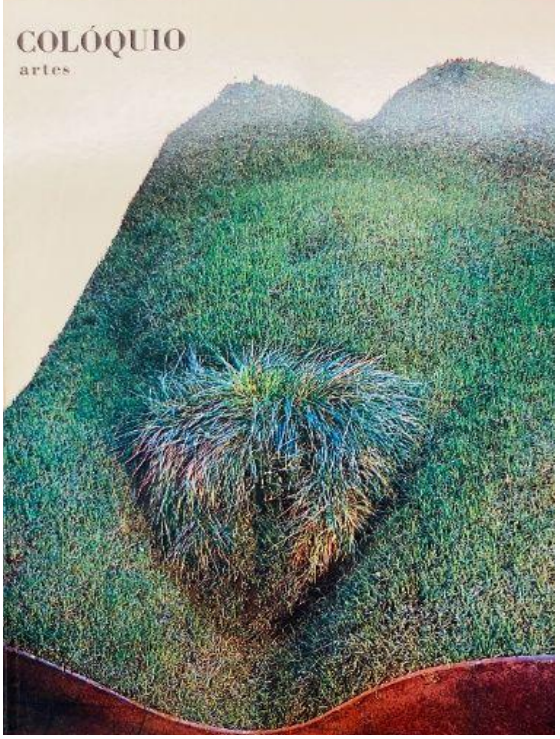


Figura 51: Georgia O'Keeffe. "Music, Pink and Blue No. 2", 1918. Pintura à óleo. 88 x 76 cm. Georgia O'Keeffe Museum. Nova York, Estados Unidos. Disponível em: https://whitney.org/collection/works/7759. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

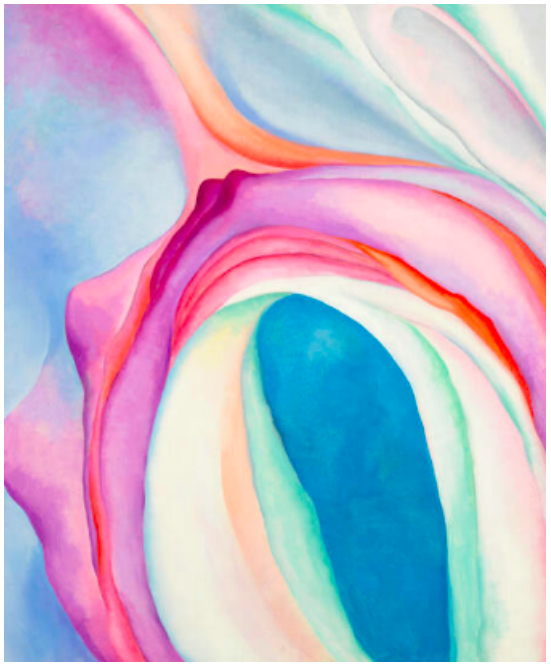


Figura 52: Louise Bourgeois. "Harmless Woman", 1969. Escultura de bronze com pátina dourada. s/d. Disponível em: https://www.wikiart.org/es/louise-bourgeois/harmless-woman-1969. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

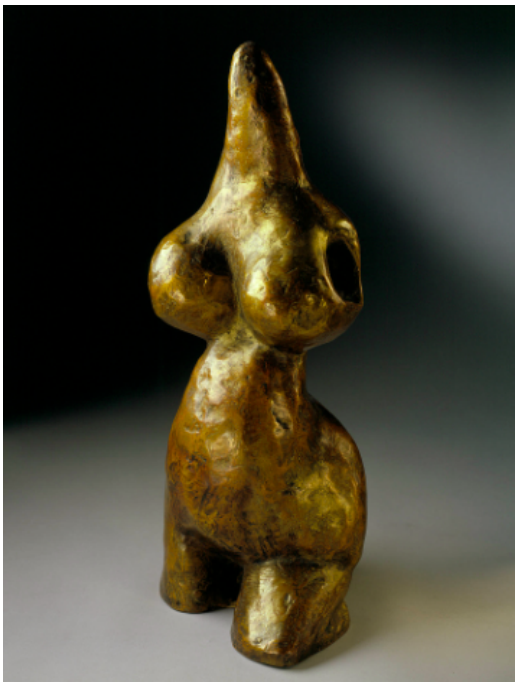


Figura 53: Ana Mendieta. "Imagem de Yagul", da série Silueta Trabalhos no México, 1973-1977.. Fotografia. 50.8 cm x 33.97 cm. Collection SFMOMA. Disponível em: https://www.sfmoma.org/artwork/93.220/. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

Figura 54: Lygia Pape. "O Ovo", 1967. Vídeo. 8mm filme convertido para digital. 1:35 min. Projeto Lygia Pape and Hauser & Wirth. Disponível em: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/o-ovo-the-egg [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

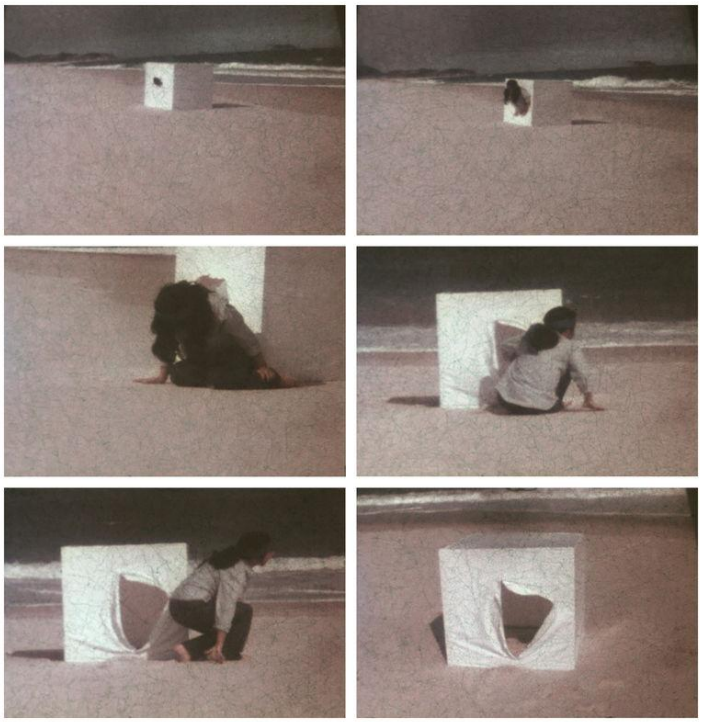


Figura 55: Registo da Mostra "Apocalipopótese", 1968. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Disponível em: https://dasartes.com.br/agenda/mini-curso-onde-experimentar-pos-modernidade-cidade-e-circuitos-artisticos-centro-municipal-de-arte-helio-oiticica/ [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

Figura 56: Lygia Pape, "Tecelar", 1957. Xilogravura. 47,50 x 22,20 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro(MAM-Rio). Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32645/tecelares. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

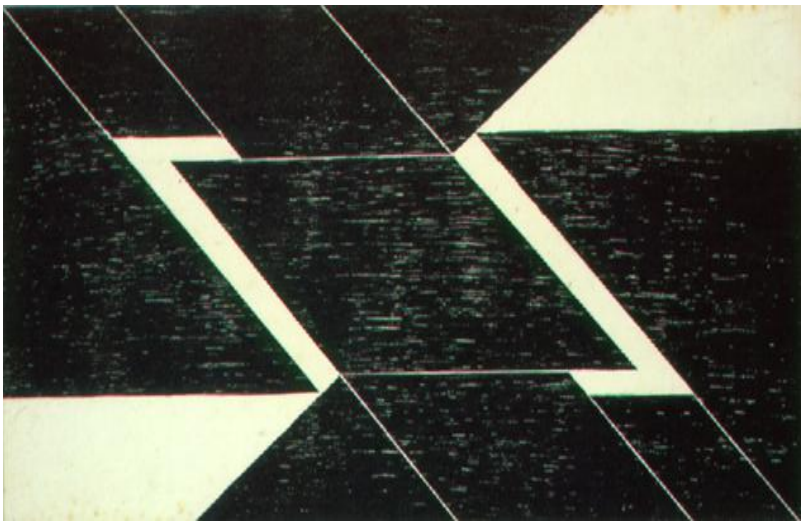


Figura 57: Lygia Pape. "Ballet Neoconcretos I", 1958. Instalação. Formas de madeira cobertas com pano pintado. s/d. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br /obra24694/bale-neoconcreto-i. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

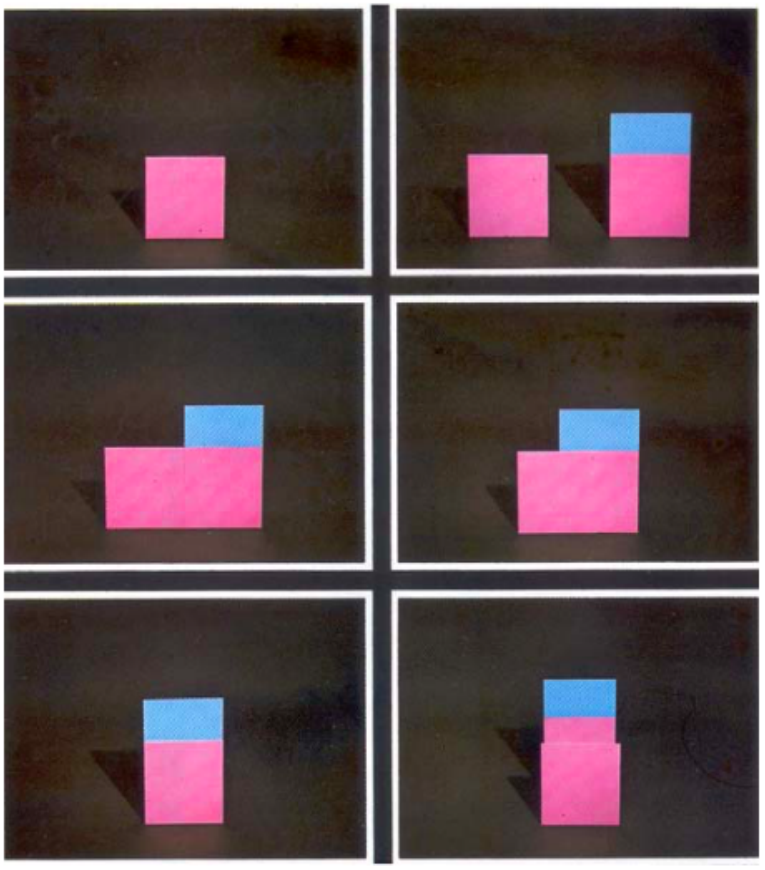


Figura 58: Lygia Pape. "Livro da criação", 1959-60. Guache sobre cartão. 30 x 30 cm. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14850/livro-da-criacao. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

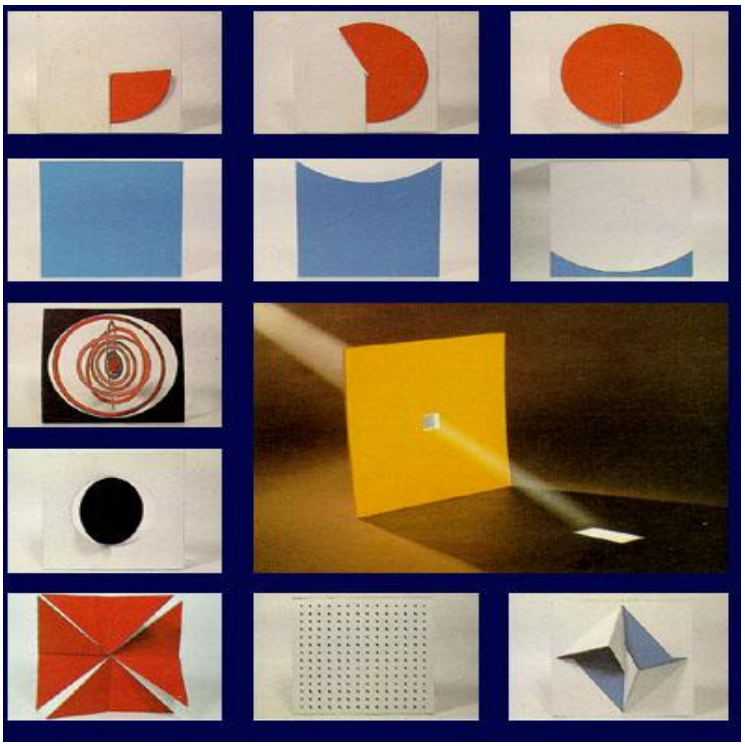


Figura 59: Lygia Pape. "Livro do Tempo", 1961-1965. 365 unidades de madeira pintada. s/d. Disponível em: https://www.atelier.guide/home/aos-90-anos-de-nascimento-de-lygia-pape-met-breuer-exibe-retrospectiva [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

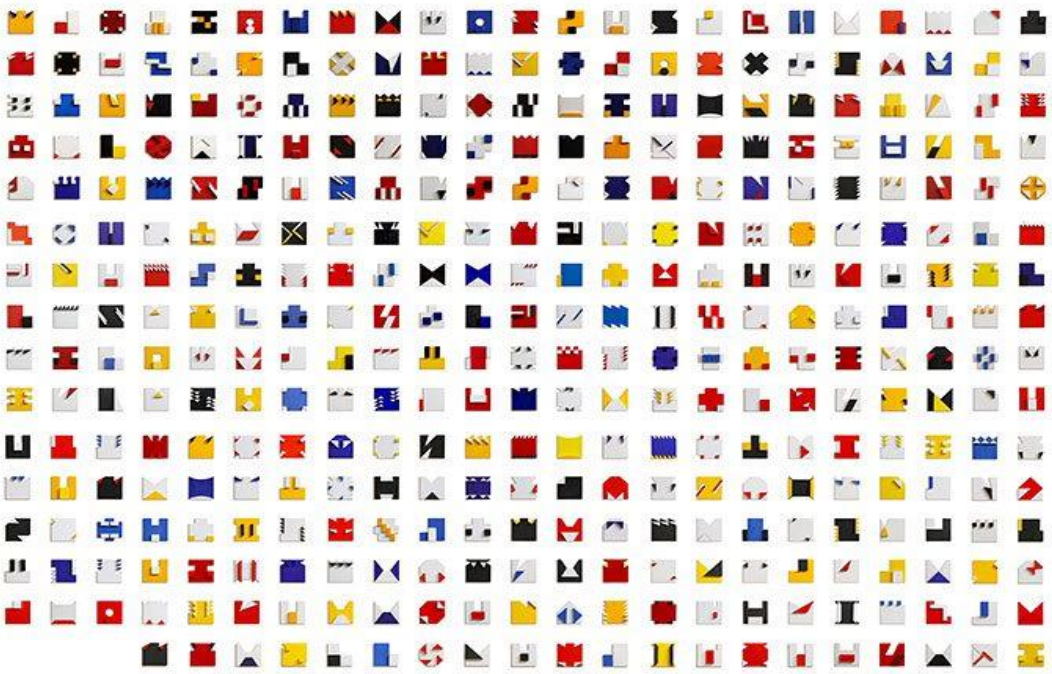


Figura 60: Lygia Pape. “Caixa de Baratas”, 1967. Acrílico, baratas e espelhos. s/d. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14846/caixa-de-baratas. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

Figura 61: Lygia Pape. “O Divisor", 1968. Performance. Pano branco. 2.000,00 x 2.000,00 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

Figura 62: Lygia Pape. "Roda dos Prazeres", 1968. Porcelana, anilinas com sabores e conta-gotas. 400 cm. Acervo do Projeto Lygia Pape. Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14847/roda-dos-prazeres. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

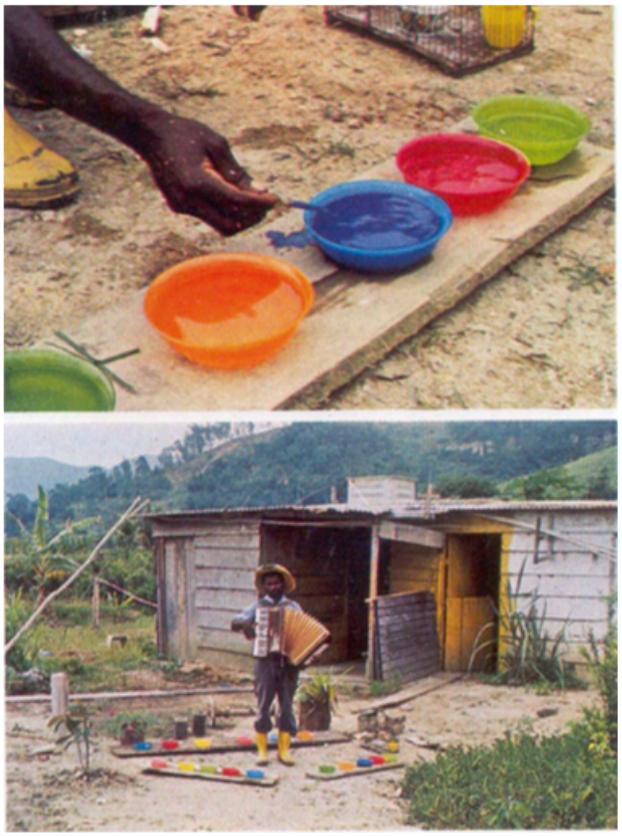


Figura 63: Yayoi Kusama. "Infinity Mirrored Room", 1965. Algodão recheado, placa e espelhos. Coleção da artista.Tokyo, Singapore, Japão. Disponível em: https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/. [Último acesso em 20 de dezembro de 2021].

Figura 64: Senga Nengudi. “Nylon mesh series”, 1977. Nylon, malha, borracha. 152.4 x 61.0 cm. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art. Imagem retirada de: MORRIS, Catherine Morris and HOCKLEY, Rujeko. **We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85**. Durham: Duke University Press, 2017. p. 100.

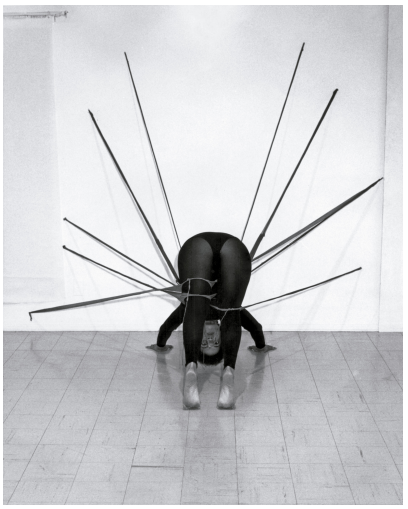


Figura 65: Mariana do Vale. “Ajustes”, 2017. Vídeoperformance. Cor, stereo. 16 x 9, 1’18”. Imagem retirada de: DO VALE, Mariana. **Pele afora, pele adentro: um corte íntimo**. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. p. 71.

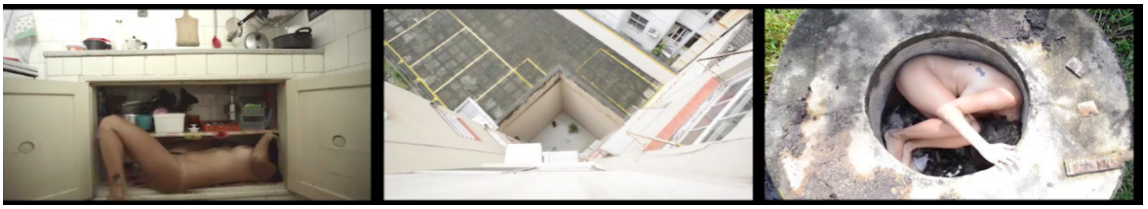


Figura 66: Lygia Pape. “Língua Apunhalada”, 1968. Fotografia. Preto e Branco. s/d. Imagem retirada de: MATTIOLLI, Isadora Buzo. **O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Instituto das Artes: Universidade, 2017. p. 108.

Figura 67: Emília Nadal . “A Esposa Ideal”, 1977. Estrutura cilíndrica, de cartão reciclado, com 43 x 30 cm. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal. Disponível em: [Último acesso em 22 de dezembro de 2021].

Figura 68: Cartaz da exposição "Emília Nadal: algumas propostas para a Embalagem de Conteúdos Naturais e Imaginários Liofilizados”. Julho de 1977. Centro de Arte Contemporânea. Disponível em: http://arquivo.sinbad.ua.pt/Cartazes/2012000143. [Último acesso em 22 de dezembro de 2021].

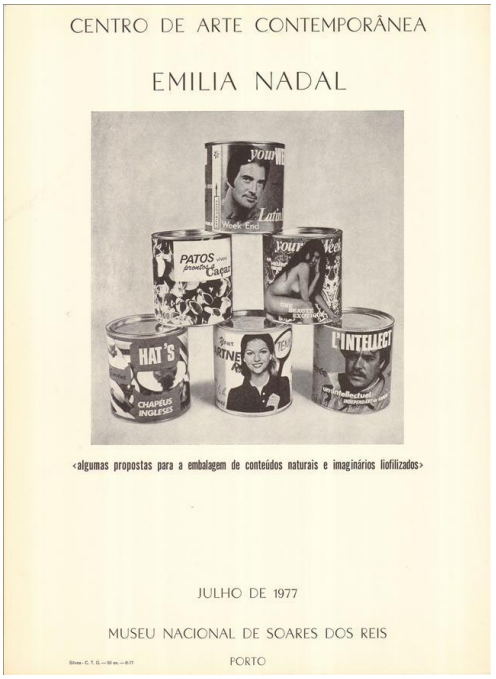


Figura 69: Telmo Cottinelli, Leopoldo de Almeida. "Padrão dos Descobrimentos", 1960-1985. Betão, cantaria de pedra rosal de Leiria, cantaria de calcário de Sintra. 5600 x 2000 x 4600 cm. Belém, Lisboa, Portugal. Disponível em: https://padraododescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

Figura 70: Emília Nadal. "Skop", 1979. Objeto em madeira pintada. 240 x 150 x 60. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal. Disponível em: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/skop-154400/. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

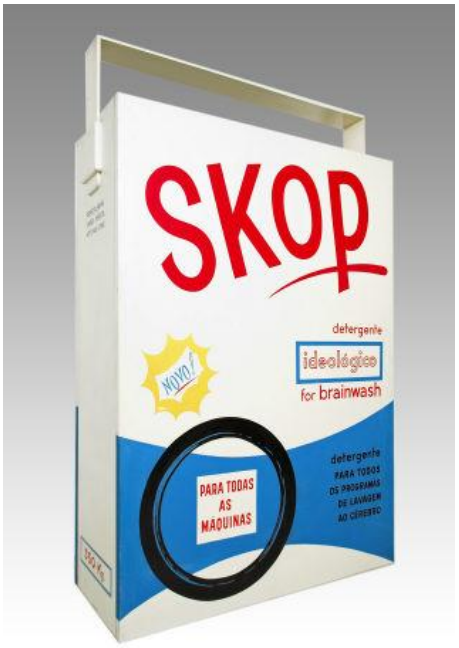


Figura 71: Yoko Ono. “Half-A-Room”, 1967. Objetos cortados a meio, com a maioria pintada de branco. Dimensões de instalação variáveis. Disponível em: https://www.artsy.net/artwork /yoko-ono-half-a-room-detail. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

Figura 72: Maria do Carmo Secco. **“**Retratos de um álbum de casamento”, 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha. Belo Horizonte, Brasil. Disponível em: https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/11/07/maria-do-carmo-secco-retratos-de-um-album-de-casamento-1968-esmalte-vinil-e-colagem-sobre-eucatex-31-x-240-cm/. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

Figura 73: Martha Rosler. “Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain Hot Houses, or Harem", 1966–72. Colagem sobre papel, 20 x 48 cm. Imagem retirada de: BUTLER, Cornelia Butler, GABRIELLE, Lisa. **WACK! Art and the Feminist Revolution**. Cambridge: MIT Press, 2007. p. 158-159.

Figura 74: Alice Geirinhas. “Antes e Depois”, 2010. Desenhos. Tinta da china s/papel. 100 x 70 cm. Imagem retirada de: GEIRINHAS, Alice. Como **Eu Sou Assim, Mapeamento Visual na Primeira Pessoa: Documento e Índice**. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea: Universidade de Coimbra, 2013. p. 147.

Figura 75: Renata Felinto. “White Face and Blond Hair”, 2012. Fotografia. Performance realizada na Rua Oscar Freire. Imagem retirada de: SANTOS, Rodrigo Severo. "Branquitude de White Face and Blonde Hair”. *In*: **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano XIII, NºXXIII, Abril, 2020. p. 149.

Figura 76: Priscila Rezende. "Bombril", 2010. Videoperformance. Disponível em: http://desapropriammedemim.com.br/priscila-rezende-bombril/. [Último acesso em 22 de dezembro de 2021].

Figura 77: Regina Silveira. "Biscoito arte", 1976. Registo do Happening. São Paulo, Brasil 177 × 101 cm. Disponível em: https://reginasilveira.com/BISCOITO-ARTE. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

Figura 78: Regina Silveira. “Anamorfas”, 1980. Imagem retirada de: SILVEIRA, Regina. **ANAMORFAS: Textos Descritivos e Apresentação**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 1980. p. 53.

Figura 79: Lenora de Barros. “Poema”, 1979. Fotografia. Cortesia de Lenora de Barros e Galeria Milan, São Paulo, Brasil. Imagem retirada de: FAJARDO-HILL, Cecília e GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 91.

Figura 80: Neide Sá. “A corda”, 1967. Recorte de jornais e revistas, grampos e cordas. Galeria Superfície, Rio de Janeiro, Brasil. Imagem retirada: MARGUTTI, Mário. **Do poema visual ao objeto-poema: a trajetória de Neide Sá**. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2014.

Figura 81: Letícia Parente. “Marca Registada”, 1975. Vídeo. Preto em Branco. 10:19 min. Coleção Particular. Imagem retirada de: FAJARDO-HILL, Cecília e GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 170.

Figura 82: Emília Nadal. Tea Time. Slogan´s Performance. Eating Slogan 's Cookies Galeria Espaço Branco. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra Inauguração da Exposição "Projectos e Objectos", 1981. Lisboa, Portugal. Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?p=1396. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

Figura 83: Emília Nadal. Slogan´s cookies. Fotografia. Eating Slogan 's Cookies Galeria Espaço Branco. Círculo de Artes Plásticas de Coimbra Inauguração da Exposição "Projectos e Objectos", 1981. Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?p=1396. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

Figura 84: Helena Almeida. "Ouve-me", 1979. Vídeo Super 8 transferido para suporte digital; preto e branco, sem som, 3'46". Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna. Lisboa, Portugal. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/hgUxACSIRwm_3Q?hl=pt-PT. [Último acesso em 21 de dezembro de 2021].

Figura 85: Helena Almeida. "Tela rosa para vestir", 1969. Fotografia. Preto e Branco. s/d. Disponível em: https://www.publico.pt/2018/09/26/culturaipsilon/noticia/cinco-obras-fundamentais-de-helena-almeida-1845406. [Último acesso em 22 de dezembro de 2021].

Figura 86: Helena Almeida. “Pintura Habitada”, 1975. Fotografia. Preto e Branco. Pintura. s/d. Imagem retirada de: BUTLER, Cornelia Butler, GABRIELLE, Lisa. **WACK! Art and the Feminist Revolution**. Cambridge: MIT Press, 2007. p. 145.

Figura 87: Sonia Andrade, “Untitled”, 1974-1977. Vídeo. 2min, 27seg. Galeria Marcelo Guarnieri. Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: https://awarewomenartists.com/en/artiste/sonia-andrade/. [Último acesso em 22 de dezembro de 2021].

Figura 88: Anna Maria Maiolino. "É o que sobra", 1974. Fotografias em Preto em Branco. Coleção Anna Maria Maiolino. Rio de Janeiro, Brasil. Imagem retirada de: FAJARDO-HILL, Cecília e GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 135.

Figura 89: Anna Maria Maiolino. O Herói, 1966. Acrílica sobre madeira, metal e tecido. 59 x 46 x 7 cm. MASP. São Paulo, Brasil. Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/o-heroi. [Último acesso em 22 de dezembro de 2021].

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. “A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação de massas”. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGUIAR, Francisco Ayrton de; AGUIAR, José Anastácio de Sousa. **Família Aguiar: 7 séculos de história**. Fortaleza: Gráfica LCR, 2005.

AKOTIRENE, Carla e RIBEIRO, Djamila (coord.) **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ALMEIDA apud MARGATO, Cristina. “Helena Almeida: Vou vivendo a minha vida como se fosse eterna”. **Jornal Expresso**. Lisboa, 2016.

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

AMÂNCIO, Lígia e OLIVEIRA, João Manuel de. “Ambivalências e desenvolvimento dos estudos de género em Portugal”. *In*: **Faces de Eva**: Estudos sobre a mulher, 32, 2014.

AMARAL, Ana Luísa e FREITAS, Marinela. **Novas Cartas Portuguesas: Entre Portugal e o Mundo.** Lisboa: Ed. D. Quixote, 2015.

AMARAL, Fernanda Pattaro. “O fenômeno do feminismo pop do início do século xxi: um movimento de consumo ou estratégia de combate e ruptura?”. *In:* **Revista do PPGCS-UFRB. Novos Olhares Sociais.** Vol. 2. n. 2, 2019.

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANTUNES, Carla Pires e FERREIRA, António-Rui Pinto. “O dito e o não dito: itinerários urdidos na relação corpo e arte, a partir da obra de Helena Almeida”. *In*: **Cenários**. n.11, Porto Alegre, 1° semestre de 2015.

ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo (1981)”. *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia.** São Paulo: MASP, 2019.

ARAÚJO, Vera Rozane A. F. “A historiografia sobre a vinda da Missão Francesa e a institucionalização da arte no Brasil”. *In*: RANGEL, Marcelo de Mello *et al* (orgs). **Anais do 8º Seminário Brasileiro de História da Historiografia** - Variedades do discurso histórico: possibilidades para além do texto. Ouro Preto: EDUFOP, 2014.

ARAÚJO, Vera Rozane A. F. **A trajetória de Raimundo Cela e a cultura escolar da ENBA (1910-1930)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História: Universidade Federal de São Paulo, 2017.

ARAÚJO, Vera Rozane A. F. **Por um espaço para a arte no Brasil: a Escola Nacional de Belas Artes e a construção do campo artístico no país (1816-1930)**. Monografia. Departamento de História: Universidade Federal do Ceará, 2013.

ARAÚJO, Vera Rozane A. F. "Biscoito Arte. Regina Silveira, 1976". *In*: **Homeless Monalisa**. Colégio das Artes: Universidade de Coimbra, 2020.

BAILEY, Buseje. "I Don't Have to Expose my Genitalia" (1993). *In*: ROBINSON, Hilary. **Feminism - Art - Theory: An Anthology.** Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. "O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística". *In*: **Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Cachoeira, Bahia, 2010.

BASBAUM, Ricardo. "Amo os artistas-etc". *In*: **[Manual do artista-etc]**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 1985.

BEAUMAN, Sally. "Women without men, except to kill for fun and survival". **New York Times**. Estados Unidos. 10 de Outubro de 1971.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. I. Os Factos e os Mitos. Lisboa: Livraria Bertrand. 1976.

BEAUVOIR, Simone de. Por que sou feminista. **Entrevista concedida a Jean-Louis Servan-Schreiber Jean-Louis.** Programa "Questionnare", Paris, 1975.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". *In*: **A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

BLACKLEDGE, Catherine. **A História da V**. São Paulo: Editora DeGustar, 2004.

BRAGA, Paula. "Os anos 1960: descobrir o corpo". *In*: FABIANA WERNECK BARCINSKI (ORG.). Sobre a Arte Brasileira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes e Edições Sesc, 2015 p. 304.

BORGES, André; VIDIGAL, Robert. "Do lulismo ao antipetismo? Polarização, partidarismo e voto nas eleições presidenciais brasileiras". *In*: **Opinião Pública**, Campinas, v. 24, n. 1, 2019.

BOROSSA, Julia. **Conceitos da Psicanálise: Histeria**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumara, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.
Bourdieu, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Hortênsia Maria Dantas. **A lei em nome do pai: impasses no exercício da paternidade na contemporaneidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2005.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Diário Oficial da União, 5 de outubro de 1988.

BRASIL. **Proposta de Emenda à Constituição nº 241-A, de 2016**. Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal, e dá outras providências, 16 de junho de 2016.

BRENANN, Teresa. **Para além do Falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BULHÕES, Maria Amélia. "Artes Plásticas: participação e distinção - Brasil Anos 60/70". *In*: **Porto Alegre**, Porto Alegre, v.3, n.6, dez. 1992.

BUTLER, Cornelia Butler, GABRIELLE, Lisa. **WACK! Art and the Feminist Revolution**. Cambridge: MIT Press, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALADO, Margarida e FERRÃO, Hugo. "Da Academia à Faculdade de Belas-Artes". *In*: A **Universidade de Lisboa nos séculos XIX-XX**. Volume II. Editora Universidade de Lisboa: Lisboa, 2013.

CALADO, Margarida. "A mulher no ensino superior artístico em Portugal – Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, 1963-1973". *In:* **A mulher e o ensino superior a investigação científica e as novas tecnologias em Portugal.** Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1987.

CAMPOS, Mariana Moraes L. C. **Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras na exposição Alternativa Zero.** Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2011.

CANOTILHO, Margarida. “A **Constituição** de **1933**”. *In*: **1933: A Constituição do Estado Novo**. Lisboa: Verbo, 1971.

CARNEIRO, Lúcia. **Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.** Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 1998.

CARNEIRO, Mariana. “13 de janeiro de 1975: Maria Teresa Horta lembra dia em que violência machista saiu à rua”. **Jornal Esquerda**. Lisboa: 13 de janeiro de 2021.

CARVALHO, Joaquim Lima. Arte e actos públicos do Grupo Acre. *In*: QUARESMA, José (coord.). **O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública.** Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, 2011.

CASTRO, Laura. “Invenções magníficas da vida e da morte. A obra de Clara Menéres”. *In*: SILVA, Raquel Henriques da; LEANDRO, Sandra (cood.). **Mulheres Escultoras em Portugal.** Lisboa: Editora Caleidoscópio, 2017.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CAYSES, Júlia de. “Isto não é uma obra: Arte e ditadura”. *In*: **Estudos Avançados**. 28 (80). Abril, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: as artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2009.

COELHO, Eduardo Prado. **Catálogo da Exposição Alternativa Zero: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea**. Lisboa: Secretaria de Estado e Cultura, 1977.

COLETTA, Carla *et al*. “Mulheres quebram o jejum das ruas no Brasil com manifestações contra Bolsonaro”. **El País**. São Paulo. 30 de setembro de 2018.

CORDEIRO, Waldemar e HAAR, Leopoldo. “Manifesto Ruptura (1952)”. *In*: AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. São Paulo: Companhia Melhoramentos: DBA Artes Gráficas, 1998.

CORRÊA, Mariza. “Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal”. *In*: **Cadernos Pagu** (16), 2001.

COVA, Anna e PINTO, António Costa. “Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa”. *In*: **Penélope. Género, discurso e guerra.** 17, 1997.

COVA, Anne. “O primeiro congresso feminista e da educação em Portugal, numa perspectiva comparada”. *In*: AMÂNCIO, Lígia *et al.* **O longo caminho das mulheres – feminismos 80 anos depois**. Lisboa: D. Quixote, 2007.

DA SILVA, Susana Veleda. “Os estudos de gênero do Brasil”. *In*: **Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales**. Universidad de Barcelona. N. 262, 2000.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

DEAN, Carolyn. “The Trouble with (the Term) Art”. *In*: **Art Journal**. N. 65.2, 2006.

DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIAS, Fernando Paulo Rosa. **A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal: 1958-1975.** Volume 1. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2008.

DIAS, Fernando Rosa. “A construção da arte moderna portuguesa na voz feminina”. *In*: CRUZEIRO, Cristina Pratas e LOPES, Rui Oliveira (eds.) **Arte e Género: Mulheres e Criação Artística**. Lisboa: CIEBA, 2012.

DIAS, Fernando Rosa. “Dois momentos históricos da performance no Chiado: as acções futuristas e o Grupo Acre”. *In*: QUARESMA, José (coord.). **O Chiado da dramaturgia e da Performance**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, 2014.

DIAS, Fernando Rosa. **A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975) Volume 2: Parte III-IV.** Tese de Doutoramento. Escola de Belas-Artes: Universidade de Lisboa, 2008.

DO VALE, Mariana. **Pele afora, pele adentro: um corte íntimo**. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade e do Estado**. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

ESTEVES, João. “Os anos 20: a afirmação de uma nova geração de feministas”. *In*: AMÂNCIO, Lígia *et al.* **O longo caminho das mulheres – feminismos 80 anos depois**. Lisboa: D. Quixote, 2007.

ESTEVES, João. “Os primórdios do feminismo em Portugal: a 1. Década do século XX”. *In*: **Penélope,** N. 25, 2001,

ESTEVES, João. “Professoras e educadoras na construção do movimento feminista em Portugal (1898- 1928)”. *In*: **Comunicação. III Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação**. Coimbra, 2000.

EWING, William A. **The body: photoworks of the human body**. London: Thames & Hudson, 1996.

FAJARDO-HILL, Cecília e GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FAURÉ, Christine. **Encyclopédie Politique et Histoire des Femmes.** Paris: PUF, 1997.

FERREIRA, Emília. “Mulheres Artistas”. *In*: **Dicionário de História da I República e do Republicanismo**. Lisboa: Assembleia da República. Volume II, 2014.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERREIRA, Jorge. **O Brasil Republicano: O tempo do regime autoritário** - vol. 4: Ditadura militar e redemocratização – Quarta República (1964-1985). iBooks. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FERREIRA, Virgínia. "Estudos sobre as mulheres em Portugal: a construção de um novo campo científico". *In*: **Ex-Aequo**, no 5, Celta, APEM, 2001.

FERREIRA, Virgínia. “O Feminismo da Pós-Modernidade”. *In*: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 24. Março, 1988.

FICO, Carlos. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FONSECA, Rui Pedro Paulino da. “Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal”. *In*: **Estudos Feministas**. 21 (3): 496, setembro-dezembro, 2013.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. **Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Londres, Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. *In*: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.12, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade.** II. O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FRASER, Nancy. "O Feminismo, o Capitalismo e a Astúcia da História". *In*: **Mediações. Dossiê: Contribuições do pensamento feminista para as Ciências Sociais**. Londrina, v. 14, n.2, p. 11-33, Jul/Dez. 2009.

FREITAS, Artur. **Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973**. Tese de Doutoramento. Pós-Graduação em História: Universidade Federal do Paraná, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2003

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

GAINO, Loraine Vivian; SOUZA, Jacquiline de; CIRINEU, Cleber Tiago; TULIMOSKY, Talissa Daniele. "O conceito de saúde mental para profissionais de saúde: um estudo transversal e qualitativo". *In*: **SMAD, Rev. Eletrônica Saúde Mental Álcool Drog**. Vol.14 no.2 Ribeirão Preto abr./jun. 2018.

GANDHI, Anuradha. **Sobre as correntes filosóficas dentro do Movimento Feminista.** São Paulo: Editora Nova Cultura, 2018.

GEIRINHAS, Maria Alice. Como **Eu Sou Assim, Mapeamento Visual na Primeira Pessoa: Documento e Índice**. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea: Universidade de Coimbra, 2013.

GEIRINHAS, Maria Alice. **O sentir sexual da diferença: o legado de Luce Irigaray na nova subjectividade.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes: Universidade do Porto, 2008.

GOGAN, Jéssica e MORAIS, Frederico. **Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação**. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.
GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente.** Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GONÇALVES, Rui Mário. "1974-1983. Acções coletivas". *In*: **História da Arte em Portugal. De 1945 à actualidade.** Lisboa: Publicações Alfa, 1988.

GOUGES, Olympe de. **Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã (1791)**. Tradução: Isabel Robalinho. Funchal: Ed. Nova Delphi, 2010.

GRADO, Angela. "Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60". *In*: **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasilleiro de História da Arte**. 2009.

GULLAR, Ferreira. “Teoria do Não-Objeto”. [Suplemento Dominical] **Jornal do Brasil**. II Exposição Neoconcreta. Novembro de 1960.

HANISCH, Carol. “Introduction” (2006). *In*: **The Personal is Political (1969)**. Disponível em: https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf. [Último acesso em 04 de dezembro de 2021].

HARAWAY, Donna. “O Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX”. *In*: **Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARGREAVES, Manuela. “Porquê escrever sobre história da arte feminista, nesta época em que as mulheres artistas estão já presentes numa grande parte das instituições artísticas do mundo?” In: ARTECAPITAL /PERSPETIVAS/ 2020-05-01 (PARTE I). Disponível em: https://www.artecapital.net/perspetiva-231. [Último acesso em 30 de maio de 2022].

HAYDEN, Malin Hedlin. “Artistas mulheres versus artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito?” (2010). *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia.** São Paulo: MASP, 2019.

HOHLFELD, António. “A fermentação cultural da década brasileira de 60”. *In*: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, N. 11, Dezembro, 1999.

HOOKS, bell. **Não sou eu uma mulher.** Tradução livre. Plataforma Gueto, 2014.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JONES, Amelia. “Temas feministas versus efeitos feministas: a curadoria de arte feminista (ou seria a curadoria feminista da arte?)” (2016). *In*: **Histórias das mulheres, Histórias feministas: Antologia.** Vol. 2. São Paulo: MASP, 2019.

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

KONDER, Leandro. **Introdução ao Fascismo (1977)**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Contratempo: Ed. PUC-Rio, 2006.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado” (1979). *In*: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.17, 2008.

LAMAS, Maria. **As mulheres do meu país.** Lisboa: Actuális, 1948.

LIPPARD, Lucy and CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. Art International n. 12, 1968.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1997.

LUKÁCS, George. **Ontologia do ser social. Os princípios ontológicos fundamentais de Marx.** São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

MACHADO, Vanessa Rosa e SANTOS, Fábio Lopes de Souza. "Escritos de Lygia Pape: cidade, neovanguarda e cultura material popular". *In*: Risco. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo.** Volume 16. N.2. São Paulo, 2018.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Lygia Pape: espaços de ruptura**. Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos: Universidade de São Paulo, 2008.

MAGALHÃES, Maria José. "Correntes feministas". *In*: FERREIRA, Eduarda *et al.* **Percursos Feministas: Desafiar os tempos**. Lisboa: Ed. UMAR Universidade feminista, 2015.

MAIOLINO, Anna Maria. "Tudo começa pela boca". Entrevista de Anna Maria Maiolino. *In*: **Arte & Ensaios**. n. 29, 2015.

MANINI, Daniela. "A crítica feminista à modernidade e o projeto feminista no Brasil dos anos 70 e 80". *In*: **Cadernos AE**L, n. 3/4, 1995/1996.

MARIANO, Fátima. **As Mulheres e a I República**. Lisboa: Caleidoscópio; Centenário da República, 2011.

MARIANO, Fátima. **Às Urnas: a reivindicação do voto feminino na Península Ibérica.** Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova de Lisboa, 2012.

MATESCO, Viviane. "Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão". *In*: **Revista Poiésis,** n. 20, p.106-118. Dezembro, 2012.

MATTAR, Denise. "A teia de Lygia Papa". *In:* **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MATTIOLLI, Isadora Buzo. **O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Instituto das Artes: Universidade, 2017.

MATTIOLLI, Isadora. "Estancar a ferida: uma análise da fotografia Língua Apunhalada de Lygia Pape". *In*: **Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação**. Campinas, 2017 [2016].

MELLO, Frederico Pernambucano de. **A Guerra total de Canudos**. São Paulo: Editora Escrituras, 2020.

MELO, Alexandre. **Artes Plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos nossos dias.** Algés: Difel Editora, 1998.

MENÉRES, Clara. "Auto-retrato: Clara Menéres". *In*: **Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher**, N. 4, Lisboa: Edições Colibri, 2000.

MONTEIRO, Rosa. "Feminismo de Estado Emergente na Transição Democrática em Portugal na Década de 1970". *In*: **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 56, n. 4, 2013.

MONTEIRO, Rosa. **Feminismo de Estado em Portugal: mecanismos, estratégias, políticas e metamorfoses.** Volume I. Tese de Doutoramento. Faculdade de Economia. Universidade de Coimbra, 2011.

MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da "obra". *In*: **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n° 01. Jan/Fev, 1970.

MORAIS, Paula. **Portugal sob a égide da ditadura: o rosto metamorfoseado das palavras**. Lisboa: Chiado Editora, 2014.

MORRIS, Catherine Morris and HOCKLEY, Rujeko. **We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85**. Durham: Duke University Press, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. iBooks. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NEAD, Lynda. **The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality**. London/New York: Routledge, 1992.

NEVES, David Eulálio. **Cinema Novo no Brasil.** Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

NEVES, Sofia. **Amor, Poder e Violências na Intimidade.** Coimbra: Quarteto, 2008.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOGUEIRA, Isabel. **Alternativa Zero (1977): O reafirmar da possibilidade de criação.** Coimbra: Cadernos do CEIS 20, 2008.

NOGUEIRA, Isabel. "Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada". *In*: **Revista Intellectus.** Ano 07. Vol II, 2008.

NOGUEIRA, Isabel. **Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e Pós-Modernismo**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

NYE, Andrea. **A Teoria Feminista e as Filosofias do Homem**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1995.

OFFEN, Karen. "Erupções e Fluxos: reflexões sobre a escrita de uma história comparada dos feminismos europeus, 1700-1950". *In*: COVA, Anne (org). **História Comparada das Mulheres.** Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVARES, Cecilia. "Falogocentrismo". *In*: **Glosario de términos de crítica literaria femenina**. México: El Colegio de México, 1997.

OLIVEIRA, Márcia. **Arte e Feminismo em Portugal no contexto Pós-Revolução**. Famalicão: Editora Húmus, 2015.

OSÓRIO, Ana de Castro. **Às Mulheres Portuguesas**. Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905.

PAPE, Lygia; PEDROSA, Mário e PIMENTEL, Luis Otávio. **Lygia Pape.** Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PAPE, Lygia. "Lygia por Lygia". *In*: MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PEDRO, Maria Joana. "Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos". *In:* **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 26, n. 52, 2006.

PELAYO, Maria Raquel. **Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal, 1968 – Abril 1974**. Tese de Mestrado. Faculdade de Letras: Universidade do Porto, 1999.

PEREIRA, José Fernandes. "Conversas com Escultores: Clara Menéres". *In*: **Revista Arte Teoria**. Número 11, 2008.

PEREIRA, Paulo. **História da Arte Portuguesa.** Do Barroco à Contemporaneidade. Volume III. Lisboa: Edição Círculo de Leitores, 1995.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008.

PERROT, Michelle. "Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência". *In*: **Cadernos Pagu**. nº4, 1995.

PERROT, Michelle. "L'Histoire des Femmes: le silence rompu". *In*: CASTRO, Zília Osório (org.), **Falar de Mulheres, História e Historiografia**. Lisboa: Livros Horizonte, ano.

PETRONE, Talíria. “Prefácio à edição brasileira”. *In*: ARRUZA, Cíntia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

PIGNATARI, Décio. “Teoria da guerrilha artística”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 04 de junho de 1967.

PINHO, Armando F. e OLIVEIRA, João Manuel de. “O olhar político feminista na performance artística autobiográfica”. *In*: **Ex Aequo**. n. 27, 2013.

PINTO, Regina Céli. “A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015)”. *In*: **Lua Nova**, São Paulo, n. 100, 2019.

PINTO, Regina Céli. **Uma história do feminismo no Brasil.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PIRES, Lara Vanessa Casal. “Pintura Habitada de Helena Almeida: entre um antes e um depois”. *In:* **Revista Estúdio. Artistas sobre outras Obras**, 6 (12), 2015.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. **Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85**. Londres: Pandora, 1987.

POLLOCK, Griselda. “A modernidade e os espaços da feminilidade”. *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. “A Política da Teoria: gerações e geografias na teoria feminista e nas Histórias das Histórias da Arte”. *In*: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Género, Identidade e Desejo. Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo**. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

PORTELA, Artur. **Salazarismo e artes plásticas.** Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: Ministério da Educação e Cultura, 1987.

POUSADA, Pedro. **A Arquitectura na sua ausência: presença do objecto da arte para-arquitectônico no Modernismo e da Arte Contemporânea.** Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologias: Universidade de Coimbra, 2009.

PRADO JR, Caio. **Evolução Política do Brasil: colónia e império**. Editora Brasiliense: São Paulo, 2007.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **Caldeirão: um estudo histórico sobre o beato José Lourenço e suas comunidades.** Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará, 1991.

RAMOS, M. (coord.). **Helena Almeida: a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra.** Porto: Fundação de Serralves, 2015.

RAMPINELLI, Waldir José. “Salazar: uma longa ditadura derrotada pelo colonialismo”. *In*: **Revista Lutas Sociais**. São Paulo, vol.18, n.32, jan./jun. 2014.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil - 50 anos do golpe de 1964**. iBooks. ano.

RIO-CARVALHO, Manuel. **Emília Nadal.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

ROBINSON, Hilary. "Introduction: Feminism-Art-Theory-Towards a (Political) Historiography". *In*: **Feminism - Art - Theory: An Anthology.** Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RODRIGUES, Ana Rito. **Stillness - Entre o copo e a imagem. Notas sobre o híbrido na vídeo-instalação**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes: Universidade de Lisboa, 2011.

RODRIGUES, António. **Catálogo de Exposição. Anos 60: anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta**. Lisboa: Sociedade Lisboa 94: Livros Horizonte, 1994.

ROLNIK, Suely. "Subjetividade Antropofágica". *In*: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ROSE, Barbara. "Vaginal Iconology" (1974). *In*: ROBINSON, Hilary. **Feminism - Art - Theory: An Anthology.** Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

RUBIM, António Albino Canelas. "Espetáculo, Política e Mídia". *In:* **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. Universidade da Beira do Interior, 2002.

SABINO, Isabel. "Clara Menéres, mulher-terra-viva". *In:* **Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras**. Volume 11, Número 29, janeiro-março, 2020.

SAINI, Angela. **Inferior é o caralho: eles sempre estiveram errados sobre nós.** Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

SAMAIM, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

SAMAIN, Etienne. "As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte". *In*: **Revista Poiésis**, v. 17, p. 29-51, 2012.

SANDOVAL, Chela and LATORRE, Guisela. **Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media**. Edited by Anna Everett. The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

SANTOS, Rodrigo Severo. "Branquitude de White Face and Blonde Hair". *In*: **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano XIII, NºXXIII, Abril, 2020.

SARDO, Delfim. **Helena Almeida, Pés no Chão, Cabeça no Céu**. Lisboa: Bial, 2004.

SARDO, Delfim. **O Exercício Experimental da Liberdade Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: Medium e Transcendentais da Arte Contemporânea.** Tese de Doutoramento. Colégio das Artes: Universidade de Coimbra, 2012.

SARTI, Cynthia. "Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro". *In*: **Cadernos Pagu** (16), 2001.

SARTI, Cynthia. "Feminismo no Brasil: uma trajetória particular". *In*: **Caderno de Pesquisa**. São Paulo (64). Fev, 1988.

SARTI, Cynthia. "O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido". *In*: **Apresentação no Congresso Internacional da LASA** (Latin American Studie Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, Setembro, 1998.

SAYERS, William. "The Etymology of Queer". *In*: **ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews**, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. "Ensaio acerca das mulheres". *In:* **Metafísica do amor**. Lisboa: Inquérito de Portugal, s/d. s/p.

SCOTT, Joan. "A Invisibilidade da experiência". *In*: **Projeto História**, (16), fev. 1998.

SCOTT, Joan. "Género: uma categoria útil de análise histórica (1990)". *In*: **Revista Educação e Realidade**. 20 (2), Julho/Dezembro, 1995.

SCOTT, Joan. **A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos dos homens.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

SILVA, António Fernando M. P. **A Metáfora da Morte na escultura contemporânea em Portugal, na 2°metade do séc. XX.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras: Universidade do Porto, 2001.

SILVEIRA, Regina. **ANAMORFAS: Textos Descritivos e Apresentação**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 1980.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti e FETTER, Bruna. "Brazilian Female Artists and the Market: A Very Unique Encounter". *In*: **Novos estudos. CEBRAP** [online]. vol.35, n.2, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras (1884-1922)**. São Paulo: Edusp, 2008.

SOLIDARITY. **Paris: Maio de 68.** São Paulo: Baderna, 2003.

SOUSA, Ernesto de. "Alternativa Zero: uma criação consciente da situação". *In*: **Colóquio/Artes**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N. 34 (Outubro, 1977).

TAVARES, Cristina. "O Eros e a escultura portuguesa". *In*: **Revista Arte&Eros**. Lisboa, 2009.

TAVARES, Maria Manoela. **Feminismos em Portugal (1947-2007).** Tese de Doutoramento. Departamento de Ciências Sociais e Gestão: Universidade Aberta de Lisboa, 2008.

TAVARES, Regina. "História do feminino: os movimentos feministas em Portugal". *In*: MEDINA, João (org.) **História de Portugal**. Lisboa: Ediclube, 1993. Vol. XV. p. 286.

THOMPSON, E. P. "Tempo e disciplina do trabalho no capitalismo industrial". *In*: **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

TRANJAN, Cristina Grafanassi e MARTINS, Maria Clara Amado. **Lygia Pape e a união entre a Arte e o Design: a marca Piraquê**. Florianópolis: UFSC: Graphica 13, 2013.

TYRRELL, Ian. **What is transnational history?** Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Social, 2007.

UKELES, Mierle Laderma. "Manifesto pela Arte de Manutenção, 1969!". *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia.** São Paulo: MASP, 2019.

VAQUINHAS, Irene. "Estudos sobre a História das Mulheres em Portugal: as grandes linhas de força no início do século XXI". *In*: **INTERthesis**. Florianópolis, Brasil. Volume 06, N. 1.

VERGÈS, François. **Um Feminismo Decolonial.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (século XVI-XX).** Lisboa: Babel, 2012.

WALKER, Alice. "Em busca dos Jardins de nossas Mães" (1972). *In*: **História das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

WALSH, Catherine. I**nterculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época.** Universidad Andina Simón Bolívar. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2009.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. iBooks. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher.** Edição comentada do clássico feminista. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOD, Paul. **Arte conceitual.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu.** Porto Alegre: L&PM, 2019.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil**. Vol II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

ZIMMERMAN, Amber Lynn; MCDERMOTT, M. Joan; GOULD, Christina M. "The local is global: third wave feminism, peace, and social justice". *In***: Contemporary Justice Review**, 12:1, 2009.